LISA BLOCK DE BEHAR

Medios, pantallas y otros lugares comunes

SOBRE LOS CAMBIOS E INTERCAMBIOS VERBALES Y VISUALES EN TIEMPOS MEDIÁTICOS

conocimiento



Medios, pantallas
y otros lugares comunes

De la misma autora

Adriana Contreras. Fragmentos de obra (en colaboración con Haroldo de Campos), México, 2001.

Borges. La pasión de una cita sin fin, México, 1999.
Trad. inglesa: *Borges. The passion of an endless quotation*, Nueva York, 2002.

Borges ou les gestes d'un voyant aveugle, París, 1998.

A rhetoric of silence and other selected writings, Berlín, 1995.

Una palabra propiamente dicha, México y Buenos Aires, 1994.

Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades, México y Buenos Aires, 1990.

Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento, Montevideo, 1987.
Trad. francesa: *Jules Laforgue. Les métaphores du déplacement*, París, 2004.

Al margen de Borges, Buenos Aires y México, 1987.
Trad. italiana: *Al margine di Borges*, Bari, 1997.

Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura silenciosa, México, 1984.

El lenguaje de la publicidad, México y Buenos Aires, 1973.

Análisis de un lenguaje en crisis. Recursos del humor verbal en la narrativa latinoamericana contemporánea, Montevideo, 1969.

Lisa Block de Behar

Medios, pantallas y otros lugares comunes

Sobre cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos

katz conocimiento

Primera edición, 2009

© Katz Editores
Charlone 216
C1427BXF-Buenos Aires
Fernán González 59, Bajo A
28009 Madrid
www.katzeditores.com

ISBN Argentina: 978-987-1566-08-2
ISBN España: 978-84-96859-65-4

1. Teoría literaria. I. Título
CDD 302.23

Diseño de colección: tholön kunst

Impreso en el Uruguay por Pressur Corporation S.A.
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Procedencia de los textos

Los capítulos de este libro fueron, en su estadio inicial, conferencias, intervenciones en coloquios, clases en cursos o contribuciones en revistas especializadas. Al reunirlos ahora para su publicación, se introdujeron modificaciones en los textos que, en lo sustancial, tuvieron el propósito de reescribirlos desde la perspectiva del presente, de nuevas lecturas y acontecimientos, de las reflexiones que suscitan y de la natural necesidad de establecer una vinculación entre ellos.

El primer capítulo parte de una intervención elaborada para un encuentro sobre comunicación y sus ciencias en la Universidad de Lugano, ampliada considerablemente en ocasión de un seminario realizado en la Universidad de Nueva York en Búfalo. El segundo capítulo es el desarrollo y actualización de un texto en homenaje al lingüista Eugenio Coseriu, titulado, en aquella primera versión, "Anáfora e intermediación". Fue una de las elaboraciones de un tema que, iniciado con anterioridad, considero aún decisivo para los estudios de las disciplinas que se ocupan de medios y comunicación. El que ahora es el tercer capítulo del libro fue inicialmente una conferencia presentada en el Congreso Latinoamericano organizado por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. El cuarto capítulo, por su parte, se origina en una participación en el IX Congreso de la Asociación Brasilera de Literatura Comparada, en Porto Alegre, hace ya cinco años, organizado por Tania Franco-Carvalhal, de venerada memoria. El capítulo quinto reelabora un artículo que, con el título "Traducción y silencio. Aproximación a una nueva querella de los universales", se publicó en la revista italiana *ATHANOR*, en el número dedicado a teorías de la traducción organizado por la Universidad de Bari. "Los medios están dados" tuvo su origen en la participación en un encuentro sobre periodismo cultural organizado por el Instituto Estadual do Livro y la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. El séptimo capítulo profundiza consideraciones sobre la intermediación

literaria formuladas originalmente en ocasión del VIII Congreso de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), en Belo Horizonte. "Metamorfosis de la palabra puesta en pantalla" se preparó para una reunión, en el año 2005, del grupo responsable de la elaboración de la sección de Literatura comparada de la *Enciclopedia of Life Support Systems* (EOLSS-UNESCO). El noveno capítulo desarrolla temas que, en una intervención denominada "Otro curioso discurso sobre las armas y las letras", se expusieron en un Coloquio Internacional sobre Literatura y Poder en la Universidad Católica de Lovaina. El capítulo décimo es un texto que se preparó para el catálogo de la exposición sobre arte abstracto del Río de la Plata que organizó Americas Society en Nueva York; se publicó en inglés con el título "Abstract art between images and words. Vision and division in a single gaze". El capítulo once desarrolla una contribución presentada en el Congreso Internacional de Academias de la Lengua convocado por la Real Academia Española en Madrid. El último capítulo amplía reflexiones que se propusieron por vez primera en un seminario de la Universidad italiana de Macerata y que se publicaron, en una primera versión, en la revista *Heteroglossia* de esa misma universidad bajo el título "Annotazioni preliminari per una teoria dello schermo".

En todos los casos, con excepción de las citas de naturaleza poética que requieren, en principio, la literalidad de su transcripción, me he permitido traducir las referencias directamente de las lenguas originales, siempre que no procedan de ediciones en español.

Agradecimientos

Agradezco a la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, por la asistencia prestada a esta publicación.

Mi especial reconocimiento a Silvia Sánchez y a Arturo Rodríguez Peixoto por los aciertos de sus valiosas búsquedas bibliográficas que profundizan en bibliotecas interminables, reales e infinitas.

A Isaac, por el lúcido afecto de su comprensión inquebrantable.

A mis hijos y a sus hijos,
Ionit, Ariel, Eli, Iael, Iaron, Dafna, David

Algunas anotaciones preliminares

Cuando los títulos no indican nombres propios o circunstancias particulares, suele ser frecuente, y no por eso menos adverso, que presenten el exceso de generalidad que requiere anticipar un tema y sus variaciones. Esa anticipación se resigna a una imprecisión aun mayor, como ocurre en este caso, porque pretende considerar aspectos concernientes a medios, pantallas y lugares comunes, los cambios e intercambios que propician, en tiempos que los favorecen o los imponen. Sin embargo, dadas las afinidades que entablan las palabras entre sí, tal vez hubiera bastado mencionar *medios*, el primer término de la serie, por la indefinible extensión de significados, la vaguedad de sus límites, la acrecentada abundancia de sus referencias, tanto que ese término podría incluir los siguientes de la misma serie sin descartar ni el medio geográfico, social, económico, político, cultural, ni la sospecha de que ya nada queda fuera de esos y otros medios.

Aun redundando sobre tales desmesuras, habría que empezar, una vez más, por el principio, y preguntarse ¿qué se entiende por *medio*? "Igual a la mitad de algo", apura la definición del diccionario, iniciando una lista de casi cuarenta acepciones y más de cien frases hechas, sin llegar a registrarlas todas. Más aun, según el criterio de neutralidad lexicográfica al que allí se apunta, ninguna insinúa el carácter vertiginoso de la inflación arrolladora de los medios ni intenta encauzar sus desbordes, ni da entrada a las alusiones al poder que los medios detentan, un privilegio que medra a dos puntas –o varias más–, apostando tanto a las complacencias del poder oficial como a las complicidades con la oposición. Los medios administran intereses, los generan o –antes de que se conozcan o para que no se conozcan– ignoran aquellos temas (*subjects*, *sujets*, "sujetos" en otras lenguas) que prefieren no atender ni discutir y, al ignorarlos, los suprimen. Asociados a las libertades propias de los regímenes democráticos, su estatuto político es frágil o, por lo menos, problemático. Tal vez las todavía imprevisibles

virtudes informativas de Internet, la facilidad de construcción de sitios y la aun más generosa facilidad de accesos, contrarresten algunas de las distorsiones que los medios patrocinan, controlan y manipulan.

En plural, *medios* designa "las técnicas de comunicación" y las realizaciones que promueven: la *maquinaria* (medios) y su *producción* (medios); medios de comunicación (prensa, cine, radio, televisión, Internet, etc.) que, desde los años sesenta, descargan *en masa* (analógica y digital, eléctrica y electrónica, multitudinaria y popular), innumerables voces en imágenes fundidas sobre las vastedades del mundo. Aunque siempre fue una noción en extremo significativa, la emergencia de sentidos que presenta *medios*, sus antecedentes y expectativas, deviene una actualidad incontenible de la que es causa, nombre y emblema.

Cada vez más extendidos y cada vez más diminutos, adminículos mínimos o de ligera consistencia, los aparatos y sus aceleradas producciones proliferan, pululando en una dispersión abundante y viciosa, por medio de instrumentos tan perfectos que su propia perfección parece consagrarlos o condenarlos a una progresiva desaparición. Son aparatos que emiten incontables mensajes, que se valen de los recursos electrónicos de registro y reproducción, de conservación y transmisión, ilustrando una "cultura de copias" que, mecánica e informática, se afirma a través de una geografía física y política impugnada por las instancias mediáticas, ubicuas y cotidianas, convirtiendo el prodigio en un hábito afianzado, y afianzado con tanta naturalidad que ya ni se asume ni asombra.

A esta altura decir que los medios se difunden *urbi et orbi*, ciudad y mundo indistintos, no es más que un *lugar común,* la mención trillada de un itinerario consabido. Un *tópico*, que asimila en un mismo vocablo "lugar" y "argumento trivial", el estereotipo de retóricas aún vigentes, y el "medicamento", un remedio –otro medio que se repite–, la escritura, el invento ancestral que, entre otras magias, redujo distancias, salvando espacios distantes y tiempos distintos, revocándolos. Anónimo o anodino, el lugar común se desliza entre redes invisibles en las que cabe un *no-lugar*, otro tópico a contrapelo pero del que no se apartan ni la acción ni la reflexión contemporáneas, acosadas por el *tamaño del espacio* –por mencionar el título de un pequeño libro[1] que dio lugar a otro libro, algo menos pequeño, en los años veinte del Río de la Plata–, y al tamaño de una esperanza[2] mayor que, sólo ahora, Internet mediante, alienta iniciativas planetarias.

1 L. Lugones, *El tamaño del espacio*. *Ensayo de psicología matemática*, Buenos Aires, El Ateneo, 1921.

2 J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, Proa, 1926.

Entre tantos medios cabe, por lo menos, un medio más, uno que queda en el medio, entre fronteras discontinuas, entre medios visuales y verbales, entre lenguas diversas, entre los acontecimientos y su interpretación, entre la ficción y aquello que no lo es, entre individual y compartido, entre medios y extremos, un resquicio donde adviene una nueva realidad, cada vez más indecisa, una *entrerrealidad*, el intervalo que se prolonga, donde la razón vacila y la mente –entre la mención y la mentira– resiste o flaquea.

Sería inútil, entonces, sugerir la posibilidad de sustraerse a los interminables artificios inventados por la imaginación tecnoestética, como es inútil procurar sustraerse a los *medios* naturales o culturales o, simplemente, al *medio* ambiente. Entre sus cometidos, la tecnología se ha propuesto habilitar máquinas que sorteen distancias y diferencias: contra el alejamiento, la proximidad; contra la separación, la reunión; contra la fugacidad, la permanencia; contra la inadvertencia, el registro; contra la realidad, la virtualidad. Ya son muchas las oposiciones ganadas, pero no son las únicas.

Alternando conflictos y conciliaciones vagas, medios y medios (ambientales y técnicos), indisociables, forman parte de un mismo espacio o se cruzan, apelando a fantasías literarias y cinematográficas, para producir personajes híbridos de seres y máquinas aptos para superar los obstáculos biológicos de la especie por medio de dispositivos, prótesis, injertos, experimentos en laboratorios aberrantes y en clínicas donde la perversión de prácticas que podrían ser concentracionarias, no sólo proceden de la ficción de este continente austral y americano, que supo cultivarla, sino de crueldades más programadas, confundidas por una aterradora historia que, en cierto momento, fue contemporánea.

La situación narrativa *se da*, en un medio *dado*, un "don" circunstancial, un "presente" donde con otro *dado* se juega el azar, una coincidencia de palabras e idiomas, de contingencias que ocurren en un ámbito poético, sin salida. Sin embargo, los medios parecen proponer una alternativa a esa aporía, prodigando ambivalentemente instrumentos de *intercesión* e *intercepción* a la par, que forjan la ilusión de otros medios y el simulacro de experiencias virtuales o vicarias, similares a las fugas incitadas por la lectura desde que el lector sabe reivindicarlas.

¿Por qué los medios inventados han inquietado la fantasía de nuestros mayores escritores, los más cercanos, quienes imaginaron avanzadas tecnológicas que aún logran deslumbrar a sus lectores cuando, ya construidos y en uso, sus personajes fantásticos o fantasmales ingresan a la superficie cada vez más plana, más grande o más pequeña de páginas o *pantallas* que los exponen, desde donde quieren o creen salir? Se diría que cuanto menos desean depender los escritores, como los que no lo son, del medio territo-

rial, más dependen de los medios técnicos, y sería ésa una aserción banal tan universal como reversible.

Los medios de comunicación dan lugar a un espacio común entre medios extraños, que dejan de serlo en la vidriosa transparencia de una pantalla o en la opacidad de la página escrita. En ambos casos se observa una *transformación* y tal vez sea éste uno de los fenómenos clave: de la realidad a la ficción, de la obra literaria al cine, del cine a la televisión, de la televisión a videos, a DVD, a teléfonos celulares y, no por último, a los infinitos sitios de Internet que, inmoderados, pasan del insondable espacio satelital a la oscuridad compartida en el cine o al de la familiaridad doméstica cada vez más personal, más privada, más secreta, suscitando una perpetua transformación de actitudes y gestos, de transformación en transformación, una metamorfosis casi inadvertida, nada ajena a una previsible pero aun hipotética mutación antropológica.

En estos años finales e iniciales de los siglos veinte, como en los siglos que los precedieron, desde las interdicciones ancestrales, escritores, artistas, científicos y filósofos especularon sobre la reproducción mecánica de imágenes (visuales, auditivas, en movimiento). Se referían a reproducciones progresivamente fehacientes, similares a las que inventaron o a aquellas en las que se aventuraron audaces narradores, coartadas de la fantasía útiles para derogar distancias, retener el tiempo, remedar sus eventualidades y evanescencias.

Intentaron atravesar las clausuras de la historia; refutar la radicación territorial única y excluyente o proponerse metas, metáforas y metamorfosis para que prevalezcan las técnicas en la ficción y la ficción sobre las técnicas. Contra las nostalgias de la inmortalidad perdida, atenuadas apenas por las urgencias de la continuidad biológica, son narraciones que alertan contra copias y cópulas que multiplican copias de copias y seres en series.

Si en algún cuento fantástico no sorprende que el mundo entero se pronuncie en una palabra o en la trazada diagramación de una letra, no puede sorprender que los inventos de otros cuentos radiquen en el éter la eternidad ni que los escritores los imaginen como una salida hacia la requerida y ficticia extraterritorialidad prevista por la espacialización sin lugar del mundo en redes.

Rectangular y enmarcado a través de los cristales de la lente de la cámara o de la foto bajo el vidrio, fijo en el álbum o sucesivo en el cine, expuesto en página o pantalla, el recuerdo se enrarece ofreciendo un espectáculo donde los acontecimientos de la narración importan menos que la mirada que los anima y la palabra que los describe. Una transformación sustancial convierte la mirada en palabras que (se) hacen ver, alterando el conocido

efecto de lo real por el "efecto de la pantalla", una realidad encuadrada –como si se escribiera entre comillas– entre lo que se emite y lo que se omite, que se fija o queda fija en la foto pero que el film pone en movimiento y la electrónica en línea, obras de un arte de copias sin original; parcial, una historia de sombras, recortadas y en silencio, semejantes a recuerdos como espectros.

Si se suele oponer las formas visuales a las formas verbales, la actualidad mediática suspende la *oposición* entre páginas y pantallas en transformación recíproca: además de oírse, de leerse, las palabras *son vistas* en pantalla. Bíblica y ancestral, como en el desierto, *la voz se ve*. Una visión verbal y virtual que impugnaría el sentencioso aforismo del filósofo vienés ya que una tecnopoética digital hace la palabra a su imagen y semejanza en pantallas incontables.

Creación literaria y razón intelectual ilustran e indagan sobre la curiosa dualidad que, desde las ambigüedades de una voz griega, despliega los atributos de la *visión* en teatro y teoría. La misma dirección semántica orienta *meditar, especular*, *reflexionar,* verbos que, según se sabe, legitiman esa mirada que no enfrenta el espectáculo del teatro a la visión, ni el espejo a la especulación, ni los reflejos a la reflexión, aviniéndose a un mismo compromiso del conocimiento, aunque no siempre se diga. La *meditación*, un término que si bien no deriva de *medio* introduce dos medios más, el de la leyenda y la historia de la palabra, fábula y verdad, el estupor que precede al estudio o la mirada que petrifica y detiene el pensamiento como una fijación a la vista.

Por eso interesa esbozar una teoría de la pantalla que considere esas coincidencias, así como los acuerdos entre el sujeto que ve y el sujeto que es visto, las metamorfosis en transiciones o transacciones mediáticas, las incursiones del espacio de ficción en otro espacio diferente pero que, puesto en pantalla, disgregado o concentrado en sitios, es asediado y ocupado por la imitación, la reproducción, por el copioso frenesí de la copia. Una plenitud de la visión, que ofician las redes sinfín, hace visible la letra, como si por la tecnología se retornara al origen icónico de la escritura, de la letra al ideograma, de la lectura a la visión y se remitiera, desde el nuevo mundo de las pantallas, a uno más arcano y arcaico, celebrando en la escritura los milagros de la vista, o la maravilla de mirar que, al restituir la *unidad* del acontecimiento estético, concilia la Idea, la forma visible de la reflexión, en el milagro regular y secular de la pantalla.

Si bien se han reunido en esta edición escritos de diversa procedencia, determinados por un destino no siempre dispar, la disposición consecutiva o alternada de su lectura contribuye a asimilar sus desemejanzas, dejando

entrever, como agua que marca el papel, afinidades entre la particularidad de sus respectivos tópicos y, de la misma manera que los signos de las distintas escrituras no se sustraen a la monótona uniformidad de la prensa, las inciertas transgresiones de la figuración retórica, las travesías de la imaginación literaria –que no dejan de ser metáforas– y las metamorfosis de la palabra en imágenes –que no lo son menos–, se conforman al lugar común de las pantallas, donde no sólo las disquisiciones precedentes parecen terminar.

De ahí que, a pesar de las necesarias discordancias, no escaseen las coincidencias entre temas que abordan las relaciones, cada vez más estrechas, entre la visión y la dicción, la mutua atracción entre la palabra vista –y leída– en una misma imagen, los entrecruzamientos verbales y visuales que encuentran en la difusión electrónica no sólo un ámbito acogedor y compartido sino que, a partir de una desaparición sigilosa y progresiva, logran rescatar cierta conducción latente casi oculta que, recorriendo los escritos, la abstrae y justifica. Una profusión de ecos y sombras, de voces y luces, de descubrimientos o de contrapuntos poéticos, ajusta las irregularidades de un mundo que, en pantalla, deviene el lugar común que oculta, a la par que revela, los paisajes y los acontecimientos del cosmos, sus protagonistas, sus acciones y actitudes, todo en el mismo medio y a la vez. Si más de un poeta entendió que el mundo existe para terminar en un libro –un itinerario coherente y circular, si fue así que comenzó– las ambivalentes transparencias de las pantallas empezarían a mostrar un análogo fin.

1
Omisiones de una figura apenas advertida: la preterición y la imaginación del conocimiento

Se le preguntó a Samuel Beckett por qué
había dejado de escribir en su lengua materna.
"Mi lengua materna, respondió, es el silencio."[1]

Hace muchos años, atendiendo algunos aspectos contradictorios o controvertibles de la teoría de la recepción estética, traté de formular los fundamentos de una retórica del silencio. Amparada por los antecedentes ambiguos a los que la retórica había dado lugar en la Antigüedad, cabía aventurar una contradicción más: en vez de considerar la elocuencia del discurso, abordaría su silencio, "un objeto tácito considerado igualmente discursivo: se trataba de indagar en el *silencio de la lectura*, la suspensión de la voz por una palabra que no se articula, que no se dice pero que está presente".[2] Sin desconocer que "El único contrario del lenguaje es el silencio",[3] el silencio de la lectura implicaría no sólo la contrariedad que menciona Brice Parain sino la prescindencia de las eventualidades particulares de una situación determinada en "*el acto de la lectura*",[4] que es, además, una actitud y varios mutismos.

Más aun, era necesario encarar allí no sólo la privación del sonido que la lectura implica y la ausencia de las eventualidades que esa situación propicia, sino intentar la aproximación a un *silencio arquetípico*. Algo así

1 G. Genette, *Codicille*, París, Seuil, 2009, p. 265.
2 L. Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura silenciosa*, México, Siglo xxi, 1984.
3 B. Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, París, Gallimard, 1942, p. 18.
4 W. Iser, *The act of reading: A theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

como si fuera posible presentir, o por la suspensión de las circunstancias o por una lectura en silencio, la inasible eternidad de los modelos. La palabra escrita, leída en silencio, se asimilaría a la idea que tenemos de la Idea, insinuando una forma de universalidad casi accesible. Más que a Stéphane Mallarmé, quien se refería al silencio como la posibilidad última de la palabra, o a Maurice Blanchot, quien dice que ese silencio ha acosado al poeta,[5] recordaría a Fernando Pessoa quien, contra Platón, parece decirnos que la escritura no es una sombría reminiscencia, siempre imperfecta, de un ideal de otra naturaleza. Al contrario, para el poeta esa escritura es el pensamiento mismo, en su interioridad y reserva sin historia.[6]

VIGENCIA DE ALGUNAS OPOSICIONES

Si bien se hace cada vez más difícil distinguir, por un lado, las luces de la razón y, por otro, las iluminaciones de la imaginación y sus irradiaciones, o de oponer las afinidades del rigor disciplinario –sus teorías y métodos– a las sugestiones de la visión estética, a sus sueños y realizaciones, todavía hoy continúan vigentes aspectos de esa oposición entablada entre las realizaciones del pensamiento, por un lado, y las de la literatura, por otro. Sin embargo, ya no parece una ilusión superar la distancia que va de la reflexión al reflejo, de la especulación al espectáculo, de la teoría a la visión.

La pluralidad teórica y la variedad de las perspectivas que suelen habilitar las prácticas cognoscitivas en los últimos tiempos han logrado extender el campo disciplinario, atenuando sus límites, abarcando las alternativas contemporáneas de una preocupación ancestral. Desde la Antigüedad los planteos académicos discriminaron severamente entre la verdad y la verosimilitud, la evidencia o la imitación, las tentativas de la literalidad y las tentaciones de la figuración, la construcción de la ficción, que no se aleja de la lógica del discurso, o las diferencias entre las disciplinas que lo organizan en conocimiento. Aún vigentes, esos planteos filosóficos y religiosos, científicos y poéticos, retóricos y lingüísticos, encauzados según recortes académicos tradicionales, cuestionados y transgredidos con llamativa frecuencia en los últimos tiempos, se acumulan en un frondoso expediente, constituyendo una materia disciplinaria –o no–, que requiere

5 M. Blanchot, *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 41
6 A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, París, Seuil, 1998, p. 68.

las delimitaciones de un objeto de estudio, revisado y renovado periódicamente. No es extraño que más de un filósofo se pregunte todavía en la actualidad hasta qué punto podría la literatura comunicar verdades objetivas. Al comparar las posiciones de filósofos y escritores, sin detenerse en los hechizos de la ficción, Jacques Bouveresse advierte la incidencia de la forma en la expresión de la verdad y vacila en asignarle esa atribución a la literatura, a la novela o a cualquier escritura en que el estilo cuente: "Poseer el mayor grado de independencia con respecto a la forma que pudo haberse elegido para expresarlas, parece que fuera propio de las verdades de la ciencia".[7]

En este caso, interesa considerar esa materia sustancial pero elusiva, las recurrencias de un tema que, si bien procura la legitimación de un conocimiento basado en los hallazgos de la imaginación, no descarta los ordenamientos de los "modelos de lo pensable", integrando las versiones racionales y las subversiones de una fantasía que intenta impugnarlos. Pasando por alto los límites de la segmentación conceptual, observaría la tendencia de un pensamiento inclinado hacia el juego de saberes que, sin anular sus orientaciones específicas, valida la heterogeneidad epistemológica de un mismo discurso y, paradójicamente, logra hacer una referencia a la par que la suspende. En un sentido aproximado se entiende la presunción de Nietzsche cuando decía: "a medida que el círculo de la ciencia se hace más amplio es mayor el número de las paradojas".[8]

REDEFINIENDO LA RETÓRICA

Finalizado el siglo XX, un siglo que, antes de finalizar, multiplicó y proclamó tantos finales, tantos como para que no se dieran por acabados, interesa revisar *una coartada retórica* que aborda, una vez más, las posibles convergencias entre conocimientos que, procedentes de la verdad o de la belleza, tienden, más que a la búsqueda de una contraposición o una complementación, al logro de una visión en profundidad. Apta para alcanzar formas de universalidad cada vez más relevantes en una época en la

7 J. Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, París, Agone, 2008, pp. 64-71.

8 H. Putnam, *Realism with a human face*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990, p. 3.

que la derogación de fronteras prevalece como meta prioritaria, por encima de objetivos institucionales, provinciales, nacionales o regionales. En los últimos años, los movimientos culturales, científicos, económicos, políticos, articulados por soportes tecnológicos corrientes, han asimilado sus diferencias propiciando formas de *unidad* que se acercan, por un lado, a los riesgos de la totalidad y, por otro, a una universalidad malentendida. Las repercusiones de una medrada difusión llegan a todas partes y, a punto de consolidarse coincidencias escasamente interesantes, en esa indiferenciación de un mundo que devenía llanamente monotemático, ocurre que los tropismos interrumpen la uniforme atracción hacia lo mismo, dispersando la asimilación en diferencias, simplificando pluralidades en dicotomías aun más drásticas que las de aquellos años que impusieron las oposiciones.

La primera reacción del siglo XXI revierte, de una manera inesperada, el consentimiento institucional de las diferencias culturales, étnicas, sociales, de género, etc., o la necesidad de hacer explícita su advertencia sistemática. Una gran estupefacción frente al impacto de los acontecimientos recientes queda en suspenso y, consecutivamente, parece resolverse en un repliegue sobre fundamentos grupales, nacionales, continentales, hemisféricos o culturales. La confrontación de regímenes, de políticas, de civilizaciones retorna a la discusión y al discurso de actualidad que se fractura con un vigor dicotómico sorprendente. Una nueva polarización, esta vez más dramática y más radical que las conocidas con anterioridad en el pasado, compromete las declaraciones, enfrenta las perspectivas, instala un cisma abismal en medio de las imposiciones de esta contemporaneidad de principios de siglo. Se argumentan mitos e historias remotas para fundamentar crueldades que pretenden restaurar las diferencias, volviendo a dispersar los desechos de una torre que se desmorona, de dos torres, ya no como la prédica de un castigo divino sino como el estallido de delirios o delitos en un mismo espanto trágico en extremo.

Frente a esta escisión, más diametral que las anteriores, contra la exasperación de los discursos que la radicalizan, también la *retórica* vuelve a plantearse sus cometidos y, a partir de las estrategias mediáticas, revisa los fines que le asignara la Antigüedad, reconociendo que, más que una disciplina, la retórica es un arte que trata de "aquello que todos pueden conocer de alguna manera ya que no pertenece a ninguna ciencia determinada".[9] Sus objetivos ya no serían ornamentales ni persuasivos, ni

9 Aristóteles, 39 #1355 b.

alcanzarían la práctica de una fascinación abusiva que espera el sometimiento de quien oye, denigrando no sólo a quien es convencido (los jueces en los tribunales, los consejeros en el consejo, o los miembros de la asamblea o de cualquier reunión pública), sino a quien desempeña oficios de autoritarismos sanguinarios, las más de las veces, que se deploran o se ponderan por igual.

Por eso, ¿cómo no aludir a esos escrúpulos que ya adelantaba Platón?: "Sócrates —Si has de hacer orador a alguien, es preciso que conozca lo justo y lo injusto, bien lo sepa antes de recibir tus lecciones, o bien lo aprenda contigo".[10] ¿Cómo no tener presente que, también para Aristóteles, la retórica implicaba la formulación de técnicas aptas para capacitar a quien habla y delibera, aplicándolas en el arte de persuadir pero estimando, al mismo tiempo, que los hombres son suficientemente capaces de verdad y la mayoría de alcanzar la verdad?[11]

Si la retórica vuelve a interesar no es por la utilidad de técnicas y habilidades que celebraba "*l'ancienne rhétorique*", ni por volver a censurar la arrogancia de una autoridad que dictamina y convence, ni por servir de auxiliar y orientación al filólogo, ni aun, tratándose de la "buena retórica", por tener la verdad por objeto ejerciendo la función pedagógica de "orientar el alma", que le asignara Platón.[12] Interesa recuperar, sobre todo, su carácter *tropológico*, el reconocimiento que le dedica Nietzsche cuando afirmaba *que en las figuras de retórica radica la esencia del lenguaje*. En consecuencia, lo esencial de su objeto consiste en la posibilidad de encontrar en esas figuras sus propiedades más íntimas, en virtud de los refinamientos sucesivos de la poesía y de los apreciables progresos del análisis. En una medida más restringida, pero siguiendo una línea filosófica similar, Roland Barthes definía la retórica como el elemento propio de la literatura, la propiedad que define su lenguaje específico. Dentro del marco disciplinario que, en los años sesenta, él mismo denominaba "nueva retórica", replicaba y adaptaba las teorías de la escuela formalista rusa, que había procurado basar en la *definición de la especificidad literaria* (*literaturnost*, que ha circulado como *literaturidad* o *literariedad*) los fundamentos de la *poética* que formalizaban Roman Jakobson y sus numerosos seguidores.[13]

10 Platón, 42 #458 d.
11 Aristóteles, 39 #1355 b.
12 Platón, #504 d.
13 R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, París, Seuil, 1984, p. 133.

TRANSFORMACIONES DE LA RETÓRICA A PARTIR DEL RECONOCIMIENTO DE LA NATURALEZA DEL LENGUAJE

Formulado en estos términos, el planteo retórico que aquí se propone no ignora la metáfora, privilegiada desde la Antigüedad hasta hoy como matriz no sólo de las demás figuras sino del propio lenguaje, ni su preponderancia destacada por la nueva retórica en tanto que "tropo de los tropos".

Sin embargo, al abordar la imaginación poética con el fin de indagar sobre esa condición que las figuras del lenguaje revelan, habría que detenerse en *la preterición*, una figura escasamente conocida y menos mencionada, y examinarla con el propósito de entrever esa elusiva y manida esencia del lenguaje que, en secreto, la lectura da a entender. De ahí que, como prolongación de esa *retórica del silencio* a la que se aludía más arriba, se incluya ahora un estudio sobre la *preterición*, una figura que, sin desplazar el sentido de la palabra, revela esa aptitud verbal extraña y a la vez específica que dice y, al mismo tiempo, niega lo que dice, una palabra que invoca y revoca a la vez. Una aptitud verbal, que la preterición pone en evidencia, se extiende a la comunicación mediática por medio de una suerte de juego dramático que, propia de la palabra, propia del teatro, los medios ponen en escena y espectáculo. Jacques Rancière observa esa condición autoevanescente –el vocablo es suyo– que en "el teatro se da como una mediación que tiende hacia su propia supresión",[14] y la presencia contradictoria de un espectador que, según Guy Debord: "Cuanto más contempla, menos está [menos es]", aunque sea extensiva, esa contrariedad, a la teatralidad toda. Una anulación que la preterición no detenta, ya que es posible "proferir todo y reducir todo al silencio, incluso el silencio".[15]

En principio, no es necesario aludir a las doctrinas y a las interpretaciones según las cuales lo que no se dice es tan significativo como lo que se dice, sino que habría que empezar por esbozar los trámites verbales que preceden a una *poética de la desaparición*. De la misma manera que se reconoce la aptitud del lenguaje para consumar una acción performativa, ese decir que es hacer dentro de las teorías de John L. Austin, se alude a los actos de lenguaje que intentan introducir cambios en el mundo o, en el mismo sentido, las posibilidades verbocreadoras de una acción poética propiciada por el "Decir: hacer", la causa-efecto verbal con que Octavio Paz[16] celebra su homenaje a Jakobson y a quienes contribuyeron a legitimar

14 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, París, La fabrique, 2008, pp. 12-14.
15 M. Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, p. 47.
16 O. Paz, *Árbol adentro*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pp. 11-13.

–desde la teoría o la poesía– la materia verbal como una materia más que se revela como tal en el quehacer poético, que no es sólo un decir.

Desde el Génesis la palabra se asocia a la creación verbal y divina. Sin evitarla, y paralela a esa creación, la poesía advierte la arriesgada *disolución* por la palabra, la contradicción de declarar y derogar al mismo tiempo, esas especiosas ambivalencias que le son inherentes.

Tal vez sea tanto una especie de infatuación como de redundancia alentar las preocupaciones por el lenguaje que continúan intrigando a filósofos y a poetas quienes, desde el propio lenguaje, cuestionan su naturaleza. Más recientemente, por razones escasamente ontológicas, prescindiendo de los trágicos presagios que los más trágicos acontecimientos habían suscitado a mediados del siglo xx, las preocupaciones de los estudiosos se han dirigido hacia otros intereses, cada vez menos literarios, inclinados hacia disquisiciones que no comprometen ni el ser ni la nada. Entre tantos fines agoreros que se mencionaban durante aquellas décadas, la profecía cayó como una sentencia de muerte también sobre la literatura: *The death of literature*,[17] se lamentaban algunos, hablando otros de una literatura perdida como quien hablara del Paraíso perdido: *Literature lost*.[18] ¿Otra *felix culpa*? Sin embargo, no fue la búsqueda de la transitada esencia, como auguraba Blanchot, la que provocó la condena sino su más fácil desagregación en particularidades personales y circunstanciales, en la proliferación de biografías y autobiografías "*out of place*", articuladas por medio de testimonios no siempre fidedignos, en historias que, fuera de lugar, se desintegran en la inanidad de sectarismos rutinarios cada vez más nocivos, o de la ficción más prosaica.

LA PALABRA EN EL ESPEJO DE LA PALABRA

De ahí que, de la misma manera que los tratados del Renacimiento, para contrarrestar esa pérdida original, sin ignorar las afinidades entre pintura y poesía, aconsejaban llegar a la pintura por la poesía, no habría reparos en alcanzar otros conocimientos y realizaciones por la poesía y, sobre todo, alcanzar la poesía por la poesía. Decía Flaubert: "Las obras de arte que me complacen más, por encima de todas las demás, son aquellas en las que *el*

17 A. Kernan, *The death of literature*, New Haven, Yale University Press, 1990.
18 J. M. Ellis, *Literature lost. Social agendas and the corruption of the humanities*, New Haven, Yale University Press, 1997.

arte excede. Me gusta en la pintura, la Pintura; en el verso, el Verso" ["J'aime dans la peinture, la Peinture; dans les vers, le Vers"].[19]

Más allá de las derivas tendenciosas y los naufragios académicos, de tendencias teóricas y disciplinarias, las obras van y vienen, el lenguaje siempre *da que hablar*: si de pensar se trata, también conviene pensarse a sí mismo. La responsable reflexión sobre la palabra la funda y la duplica, invoca y *revoca*, generando una repetición extraña. Similar a la famosa *a* que se oye en *différence* y se instala en los escritos de Jacques Derrida como *différance*, el prefijo *re-* incurre en esa rara repetición que dobla la voz pero también la anula para volver a invocarla. En ese movimiento de vaivén, entre el sonido de la voz y el silencio, se juega un destino oral, coral, que al emitirse remite a otra cosa; apuesta al sino-signo de la escritura, que la fija y la deroga; apuesta al sino-destino de la poesía que, por medio del verso y sus consonancias, al avanzar, retrocede, volviendo sobre sí misma, verificando un retorno que la define.

Es cometido del *arte poética*, entendida como conjunto de reglas de la escritura, redundar esa inversión del verso en beneficio de la sugestión. En el poema que titula, precisamente, "Arte poética", pero eludiendo las recomendaciones que suelen proporcionar los manuales dedicados a estas artes, Borges introduce una forma de rima inusual, donde la palabra entera, al final del verso, rima consigo misma como si, en el poema, la rima comprometiera la totalidad. En la primera y la cuarta líneas de la misma estrofa, la palabra *cara* aparece frente a frente; parece que, por mirarse, una fuera dos:

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo del espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos devuelve nuestra propia cara.

Si bien es sabido que los poetas están de parte de Cratilo, y Borges adhiere a esa prédica y partidarismo mimológicos, no es frecuente que su poesía exhiba una analogía tan evidente como la que se registra en este poema: la palabra *cara* se reproduce, literalmente, letra por letra, como los rasgos en un espejo. Más aun, ese espejo aparece ahí, en medio de la estrofa, duplicando la cara, doblándose sobre sí mismo: espejo en el espejo, mimando el

19 J. Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, París, Corti, 1976, pp. 111-112.

infinito. La cara se mira en el espejo, como si Venus, frente al espejo, se enfrentara a Psyché. Un cristal gira sobre sí (semejante al verso) y devuelve el rostro de quien lo observa. Curiosamente, *psyché* se denomina en francés ese espejo móvil que se puede inclinar a voluntad. La imagen se refleja en el espejo y esa reflexión "da lugar" a la meditación. Alguien da la cara y la percibe; una imagen y un pensamiento a la par, ideas a cambio de belleza.

Hace algunos años, en "Fable", el poema de Francis Ponge, Derrida[20] se detenía a analizar una preposición que comienza el verso, la estrofa, el poema: *par*, "por", en español.

Par le mot *par* commence donc ce texte
Dont la première ligne dit la vérité

Por medio de ese pívot verbal, la palabra *palabra* queda en el medio, como el espejo en el poema de Borges: *le mot*, la palabra articula la frase e imita el giro del espejo, inclinándolo hacia atrás, hacia el principio del poema. En su título, Ponge nombra una fábula y la muestra; es la fábula del *habla*, de la palabra que acontece. Repite esa partícula: *par*, y la repetición imprime un movimiento al verso, describe una *parábola*, una forma geométrica o una narración ejemplar, que cuenta algo más.

En esta "Fable", la palabra *par*, apenas una partícula, precipita la fabulación. *Par* se superpone a *par* y remite al principio; por *par* empieza el texto y el verso. Empieza por decir la verdad y es lo que dice el segundo verso. Una repetición no puede mentir; cara a cara, como diría Pablo, pero sin espejo, sin vidrio oscuro, sin enigmas, se hace presente la verdad como si la viera, revelada y sellada por medio de la incontrovertible verdad de la tautología.

UNA FIGURA CONTRADICTORIA

Precisamente, la fatalidad de la reflexión sobre el lenguaje induce a emprender un camino contrario y, aun cuando se haya partido de redundancias y tautologías, habría que procurar hipocráticamente, por vía contraria,[21] abor-

20 J. Derrida, "Psyché o la invención del otro", en L. Block de Behar (ed.), *Diseminario: la desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Montevideo, XYZ editores, 1987.

21 Aforismo de Hipócrates, fundamento de la medicina clásica, que afirma que "contraria contrariis curantur".

dar, a partir de la *preterición*, una figura retórica bastante enigmática, e indagar, como ya se ha hecho con otras flores retóricas, la naturaleza del lenguaje. Si Jakobson, en su célebre estudio sobre "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia", observó que los desplazamientos metafóricos ponen en evidencia (por las simpatías de la imaginación o las debilidades de la patología) el mecanismo de selección y sustitución que habilita la operación de denominación, si también Jakobson observó que los desplazamientos metonímicos ponían en evidencia la combinación asegurando, por contigüidad, la consecutividad del contexto, sería posible, por medio de otras figuras retóricas, observar distintos resortes de ese complejo funcionamiento verbal. Opuestas y solidarias, las operaciones de selección y combinación ordenan no sólo las ocurrencias del lenguaje sino polarizan la diversidad de formas, que encuentran en la predominancia de la selección o sustitución metafóricas o en las tendencias de la combinación o contigüidad metonímicas, los fundamentos de *una lógica de la imaginación*, aunque, para las inercias habituales, la frase resulte tan oximorónica como, en su momento, la fascinación crítica ante las intensidades del "pensamiento apasionado".[22]

Se trata de una lógica limitada por simetrías reductivas. Semejante a las oposiciones que cultiva la magia y la presumible eficacia de sus procedimientos por semejanza o coexistencia, la relevancia retórica cambia según los tropismos o tropos de la imaginación haciendo prevalecer una alternancia retórica: por un lado, la metáfora que el romanticismo y el surrealismo supieron consagrar a su peculiar manera; por otro, la metonimia que el realismo y el cubismo consagraron a la suya. Podría agregarse, entre ambas, la *anáfora* que, al presentar un estatuto híbrido diferente, se hace visible en las instancias estéticas de una realidad enredada en la vaguedad de los espacios hipertextuales. El reconocimiento y la valoración de las figuras no son continuos ni homogéneos, también dependen de la economía disciplinaria y de las vicisitudes científicas o académicas de esa economía.

De ahí que, si se ha hablado tanto de la confrontación de la literatura a su suerte, de su derecho a la muerte,[23] parece oportuno dedicar alguna atención a la *preterición* porque contribuye a esclarecer, de la misma manera que esas figuras fundacionales, los pliegues de una naturaleza lingüística y literaria entre los que se encubre y desliza más de un misterio.

A partir de las ambivalencias semánticas que contrae cualquier figura, la preterición reúne las dualidades que supone toda palabra, la aptitud de

22 M. Lilla, *The reckless mind: Intellectuals in politics*, Nueva York, NYRB, 2001, p. 12.

23 M. Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, p. 313.

decir y negar que es propia del lenguaje hasta la aniquilación o la facultad de negar y, sin embargo, decir al mismo tiempo, negar y renegar, aunque continúe diciendo.

Según Blanchot, Paul Valéry concibe su *Eupalinos* al encontrar en el diccionario el nombre del famoso arquitecto griego. No es raro que uno empiece por recurrir al diccionario en busca del término *preterición* pero, a diferencia del hallazgo enciclopédico del poeta, compruebe que la palabra no aparece en los diccionarios corrientes de inglés, por ejemplo, aunque la entrada lexical exista en otras lenguas. Un registro aproximado, y bastante pertinente, aparece en el voluminoso *Webster*, donde la validez desliza, entre otras acepciones, una implicación teológica:

> (1.) PRETERITION. The Calvinistic doctrine that having elected to eternal life such as he chose, God passed over the rest, leaving them to eternal death.[24]

La *preterición* no sólo se limita a aludir a la falta –sugerida, insinuada o enfatizada– sino, tal vez sin proponérselo, la preterición perpetra la omisión semántica y la ilustra lexicográficamente.

Por esa razón vale atenerse a la acepción que *preterición* conserva en las lenguas neolatinas, herederas de una taxonomía retórica clásica que la considera como el recurso que consiste en fingir no decir lo que se dice con suficiente claridad y especial énfasis. Por medio de esta figura se llama la atención sobre una circunstancia, idea, persona o cosa, aunque declarando no hablar de ellas. La precisa definición de Bruno Migliorini (1973) no deja dudas:

> Preterizione. Figura retorica, con la quale si mostra di non dire quello che effettivamente si dice.[25]

O, igualmente clara, la del Diccionario de la Real Academia Española:

> Ret. Figura que consiste en aparentar que se quiere omitir o pasar por alto aquello mismo que se dice.

24 [PRETERICIÓN. La doctrina calvinista según la cual habiendo elegido, como eligió, la vida eterna, Dios pasó por alto el resto, dejándolo en su muerte eterna.]

25 [Preterición: Figura retórica con la que se muestra no decir aquello que efectivamente se dice.]

Si en el arte poética de Borges o en la fábula de Ponge, o en tantas otras poesías, la *dicción* juega miméticamente con su propia identidad para fracturarla en dos, como quien quiebra un espejo, la preterición apuesta diametralmente a un juego de contrarios, se enmascara en la *contradicción* y, entre ambas, el discurso se hace aun más elocuente.

Las ambivalencias de la preterición recuerdan que al hablar se ejerce "un derecho extraño";[26] por un lado, la posibilidad de afirmar aun negando pero, por otro, se consuma, por el mero hecho de decir, una negación más profunda y natural a la palabra: toda dicción niega la referencia.[27]

Lo que sorprende ("*ce qui frappe*") a Blanchot en Mallarmé es la importancia que asigna a "las reflexiones sobre el lenguaje"; a ambos los perturba la disposición destructiva de una palabra que "sólo tiene sentido si nos libra del objeto que nombra [...]. En el lenguaje auténtico, la palabra tiene una función no sólo representativa sino destructiva. Ella hace *desaparecer*, y vuelve ausente el objeto, ella aniquila".[28]

Muchos años antes, asociando esa facultad al "impersonal color blanco", que consideraba mallarmeano, Borges apreciaba un desvanecimiento aun mayor:

> Nombrar un objeto, dicen que dijo Mallarmé, es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño de sugerirlo.[29]

Es significativamente amplio el espectro retórico que abarcan las figuras de "expresión por oposición", como prefieren categorizarlas Pierre Fontanier y los rétores que continúan sus categorizaciones: la *ironía* –que contraría lo que dice en una burla que escarnece o divierte; la *paradoja*– que procede, según Fontanier, de la posibilidad de realizar una necesaria alianza entre palabras: "un artificio del lenguaje según el cual las ideas y las palabras, comúnmente opuestas y contradictorias entre sí, se reúnen y combinan de manera que, aparentando combatirse y excluirse recíprocamente, sorprenden a la inteligencia por esa alianza imprevista (*le plus étonnant accord*), produciendo el sentido más verdadero, más profundo y más enérgico".[30] Igualmente frecuente, el *oxímoron* yuxtapone los opuestos hasta dirimir la

26 Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, p. 312.
27 *Ibid.*, p. 36.
28 *Ibid.*
29 J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 229.
30 P. Fontanier, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968, p. 137.

oposición, la *litote* o *lítotes*, que designa los procedimientos de disminución de que se vale el lenguaje para atenuar la certeza de cualquier afirmación.

No son ésas las únicas figuras que imaginan la negación o la disimulan. La variedad y la importancia que asume el procedimiento retórico dan cuenta de la tendencia característica de la palabra a su propia impugnación. Si a Mallarmé lo sorprendía –o perturbaba– el carácter significativo y abstracto del lenguaje,[31] es *esa disposición a la negación* como contraparte lo que más impresiona. Cuando Fontanier u otros estudiosos definen estas figuras, suelen señalar su "artificio", que aumenta, inesperada, la eficacia a la expresión. Sin embargo, no es ese aspecto artificioso el más desconcertante sino, conforme a la contradicción que le es inherente, el hecho de que esa oscilación pendular del sentido revela una propiedad de la palabra, la verificación de un hiato natural, un vacío de contenido paradójico que existe en su interior, el más arcaico o arcano, el que define el ser de decir desde sus orígenes.

LA AMBIGÜEDAD REFERENCIAL DE LA PALABRA

Blanchot señalaba que la literatura es "esa obra de la muerte en el mundo",[32] un lenguaje que al negar lo que dice, al negar a quien lo dice, al negarse, *tout court*, hace de esa ambigüedad destructiva su poder.[33] Identificándose con aquellos poetas que, al hacer poesía, procuran hacer algo más, buscándose a sí mismo, Ezra Pound se pregunta: "'¿Soy yo? Este, ese, o aquel', y con palabras apenas musitadas uno deja de ser esa cosa" ["'I am? This, that, or the other', and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing"],[34] un descubrimiento que se reclama de la consabida e inquietante constatación que, aun desde la trivialidad del lugar común, no deja de sobrecoger. ¿Vale la pena recordar una vez más que, para Rimbaud, "*Je est un autre*"?[35] Al enfrentarse a su pensamiento, Rimbaud se distancia de él, rompe consigo mismo como quien rompe con su amante, se aparta de él o de *yo*, tanto da.

31 M. Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, p. 37.
32 *Ibid.*, p. 326.
33 *Ibid.*, p. 328.
34 E. Rodríguez Monegal, *Pablo Neruda. El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 19.
35 A. Rimbaud, en una carta a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871: <http://www.ac-grenoble.fr/rimbaud/demeny1.htm>.

Hendiendo su persona, sin pesar, sin pensar, es precisamente el pronombre que debe identificarla el que introduce la alteridad en las marcas de la identidad. Recuperadas a la par por Borges desde el título: *El otro, el mismo*, la ecuación parece menos trágica que la comprobación de que uno mismo deja de serlo sólo por el hecho de reconocerse o de decirlo. Cuando la palabra niega la cosa que refiere, niega a quien la profiere, se niega a sí misma, reproduciendo por la creación la irradiación negadora.

Con la misma convicción con que se admite la afirmación de un poeta: "Yo es otro" –"*Je est un autre*"–, se admite asimismo y como contrapartida que *Madame Bovary c'est moi* –y, a pesar de que, demasiado trillada, la trivialidad del lugar común incomode–, ambas declaraciones –una que altera la identidad y otra que se identifica con el otro– se deslizan en un cruce de referencialidad resbaladiza donde, escindida la palabra de la cosa, los nombres, los nombres propios e incluso los pronombres, no sólo han perdido los vínculos con aquello que designan sino, tajantemente, los suprimen, para volver a estrecharlos:

> La palabra me da lo que significa, pero primero lo suprime. Para que pueda decir: esta mujer, es necesario que, de una u otra manera, yo le retire su realidad de carne y hueso, la vuelva ausente y la aniquile. La palabra me da el ser, pero me lo da privado del ser. Es la ausencia de ese ser, su nada, lo que queda de él cuando ha perdido el ser, es decir, el solo hecho de que no es o no está.[36]

Por eso, Blanchot no se arredraba ante el reconocimiento de un "asesinato diferido" que lo aterra: "Por lo tanto es precisamente exacto decir, cuando hablo: la muerte habla en mí" ["Il est donc précisément exact de dire, quand je parle: la mort parle en moi"].[37] Sería difícil no advertir las coincidencias homofónicas de *mort* y *mot* (muerte y palabra), en una lengua que se caracteriza por capitalizarlas. Coincidencias que, como no es raro que ocurra, descubren un origen si no común, ciertamente sospechoso de que lo sea. Según los registros del pasado, *mot* en francés procede de *mutus* que,

36 ["Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé de l'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas"], M. Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, p. 312.

37 *Ibid*., p. 313.

en latín, significa "sonido de la voz", un ruido que no tiene significación. En latín medieval, entre los siglos IV y VIII, *muttum* se utilizó en frases negativas, con el sentido literal de no emitir un sonido.[38] La etimología avala, *ante litteram*, la revelación poética. La palabra no oculta la verdad, pronuncia el sonido de su ausencia, la inminencia de su negación. La etimología documenta, por el origen, una historia que es la verdad de la palabra (gr. *etumon*, verdadero) pero el poeta, aun desconociéndolo, comprometido por la pasión del instrumento con que lo interpreta, hace presente esa paridad en sus versos.

Ante la tragedia de esa condición en fuga, Raymond Queneau, simulando explicar las metáforas, niega varias veces, burlando de una buena vez tanto las palabras, las figuras que las traicionan, como la propia aniquilación:

Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,
Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,
Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,
Si je parle du temps, ce qu'il n'est déjà plus, [...]

(es la tercera estrofa)

Oui, ce sont des démons. L'un descend l'autre monte.
À chaque nuit son jour, à chaque mont son val,
À chaque jour sa nuit, à chaque arbre son ombre,
À chaque être son NON, à chaque bien son mal,

(es la undécima estrofa)

El poema se titula "L'explication des métaphores"[39] y el poeta sabe de lo que habla, de ahí que niegue el saber y el hablar: sus versos ni son explicaciones ni son metáforas. Si bien no se trata de preterĭciones, el efecto de desaparición es similar. En otro poema, "Mésusage de la litote",[40] donde habla sobre el mal uso de la litotes, por medio de un razonamiento poco razonable, la exageración de las hipérboles, disminuidas por la dimensión de un poema que "es muy poca cosa", no acrecienta el poema pero contribuye a desvanecer la catástrofe. También autor de un arte poética, Queneau define el poema por su nimiedad, pero la insignificancia que le atribuye

38 A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vols., París, Robert, 1992.
39 R. Queneau, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1989, vol. 1, p. 65.
40 *Ibid.*, p. 259.

contrasta con la desmesurada importancia de acontecimientos que suelen tenerla y, sin embargo, apenas si se advierten. Aun menor, la medida del poema reduce los cataclismos y destruye, por el natural infortunio de la palabra, las calamidades que destruyen:

Bien peu de chose
Un poème c'est bien peu de chose
à peine plus qu'un cyclone aux Antilles
qu'un typhon dans la mer de Chine
un tremblement de terre à Formose

Une inondation du Yang Tse Kiang
ça vous noie cent mille Chinois d'un seul coup
vlan
ça ne fait même pas le sujet d'un poème[41]

LOS FANTASMAS DE LA DESAPARICIÓN

Los fantasmas de la preterición acosan a la palabra, a la literatura, al lenguaje que, por un pase de prestidigitación semántica, hace referencia a la par que la suspende. El propio Flaubert aspiraba a "escribir para no decir nada", de la misma manera que Mallarmé, apelando a "la primitiva claridad de la magia",[42] imaginaba que el mundo existe para terminar en un libro, que es una forma de terminar con el mundo presumiendo que, aun más rápidamente, terminará con el libro, o volverá, otra vez, a empezar por él.

No es necesario, pero si hubiera que proponer el personaje más conocido de la literatura occidental, creo que las vacilaciones de Hamlet rivalizarían con las astucias de Odiseo (*oudeis* significa "nadie") y, entre ellas, su engaño al cíclope diciéndole que es *Nadie*, que Nadie lo ha enceguecido. Es curioso que ese personaje tan famoso sea *Nadie*, un nombre por propia elección, que ese personaje haya sido reconocido, míticamente, como fundador de Lisboa, cuyo nombre deriva del propio Odiseo: *Olisipo*,[43] que

41 R. Queneau, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 105.
42 J. L. Borges, *Obras completas*, p. 230.
43 "In the city's ancient –and possibly Phoenician name, Olisipo, lie the origins of the legend that the city's founder was Ulysses", *Encyclopaedia Britannica/ Macropaedia*, 1974, 10, p. 1029.

Lisboa tenga por su mayor poeta a Pessoa, cuyo nombre significa "nadie", en francés (*personne*), o "máscara" en griego (*persona*), desapariciones u ocultamientos que replican el disfraz nominal de Odiseo, de los variados heterónimos de Pessoa o de la preterición no sólo onomástica.

Esas marchas y contramarchas de la designación y la desaparición, más instantáneas que consecutivas, son el fantasma que merodea la imaginación de Borges a lo largo de largos años. Son innúmeros los trucos verbales suyos que apuntan a los misterios del nombre. Si, tratándose de nombres propios, la semántica se debilita en mera designación onomástica, un capítulo especial habría que dedicar a la "transparencia" referencial de algunos nombres que funcionan "como condensaciones de programas narrativos, anticipando y dejando prefigurar el propio destino de los personajes que así se nombran".[44]

Borges desliza, atribuyéndolos a Léon Bloy, varios enigmas más. Remitiéndose al escritor que se creía católico, afirma que "nadie sabe qué ha venido a hacer en este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz". Hacia el final, "El espejo de los enigmas" es realmente desconcertante: *Ningún nombre sabe quién es*.[45] ¿Pudo haber confundido el experto tipógrafo en las distintas ediciones "hombre" con "nombre" o hasta tal punto se identifican con la distribución equitativamente negativa de Queneau:[46] (*À chaque être son* NON) o con el hombre que, por ser Nadie, deja de serlo, accediendo a los recursos más sofisticados de la preterición?

Emblemática, la parábola del palacio, de la palabra, de la poesía, es una constante de las prestidigitaciones verbales de la imaginación de Borges que apela, por la palabra, a la magia de la desaparición. Al terminar la última sílaba, desaparece el palacio, el poema, el poeta. Son variantes de una obliteración literaria, literal, mundo y libro derogados a la par. "Del rigor en las ciencias", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y tantos otros textos revelan variedades de esta aniquilación en cadena, que terminaría con la filosofía, en sus cuentos de los años cuarenta, de los que no se apartó en sus elaboraciones posteriores. Sin revelaciones, ni ocultamientos, ajena a cualquier entonación apocalíptica, la literatura se habría difundido en fragmentos y citas; la historia, en eternidad, las voces en silencio.

44 ["comme des condensés de programmes narratifs, anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages (nomen-numen) qui les portent"], Ph. Hamon, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, p. 150.

45 J. L. Borges, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 722.

46 R. Queneau, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 66.

En esa gestión "inestética", por medio de la cual la palabra se fragmenta y se afantasma, "El golem"[47] deviene el enigma necesario, esa interpretación que requiere y reitera una ética del misterio de la creación y la destrucción. Contrariamente a la sentencia que cierne sobre sus escritos, confiesa que ese poema es el único texto que, de su vasta obra, no condenaría a la desaparición. ¿Por qué superstición, literal, al pie de la letra y contradictoria, debería ser justamente el poema sobre el golem el único supérstite? ¿Por qué querría que sobreviviera un poema dedicado a un espectro inhumano, animado por distintas ficciones, que significa "embrión" o "espíritu de los muertos" en las antípodas semánticas del hebreo, en los extremos de su significación actual y remota? ¿Por qué la aterradora criatura creada por un rabino en Praga, semejante al hombre que D'os crea en el Génesis, que se designa con el mismo nombre, que desaparece –polvo en el polvo– sólo por elidir una primera letra, sobreviviría a otras obras? Sin duda, Borges sabía del poder verbocreador y verboaniquilador de la palabra y, entre sus sueños y ficciones, entreveía la verdad como condición del logos, que contrae conocimiento, pensamiento y lenguaje, en una misma entidad. Si es verdad que es "*met*: verdad", la palabra que inscribe el rabino en la frente de su criatura para darle vida, es la desaparición de la letra, la primera, la que amenaza al golem, a la palabra, a la verdad. Por la letra que el rabino suprime, la verdad se transforma en cadáver, el golem en nada, la siniestra invención se rinde ante la caducidad de una verdad determinada por una escritura vulnerable. También era la definición de la verdad el tópico en el que coincidían Cervantes y Menard, hasta hacer desaparecer, en aras de ese rescate común, la novela entera. Para Menard, como antes para Cervantes, sobre todo cuenta la verdad, y es esa relevancia la que perdura en una misma ficción, tan preciosa como voluminosa, donde desaparece el resto:

> la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.[48]

No puede sorprender que Borges anunciara la desaparición de su obra cuando, al iniciarse la década de 1930, aún antes de que la tragedia que partió al medio el siglo xx llamara a silencio a la poesía, se había aventurado en pensar y pre-decir el fin de la literatura:

47 J. L. Borges, *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 885-887.
48 *Ibid.*, p. 449.

> Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.[49]

Decía, más de una vez, que no le pesaban tales presentimientos ni le resultaban aciagas esas disoluciones mientras sobreviviera el poema "El golem", aunque no pretendía que perdurara todo el poema, demasiado extenso. Sería suficiente –se corregía– si de las miles de páginas que había escrito solo permaneciera la primera estrofa:

> Si (como el griego afirma en el Cratilo)
> El nombre es arquetipo de la cosa,
> En las letras de *rosa* está la rosa
> Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.[50]

Adelantándose a las reducciones de una filosofía en crisis de descaecimiento y a una crítica en rotunda retracción, en sus numerosos escritos Borges esboza una *poética de la extinción* que precipita la naturaleza de la palabra en una inanidad que la remite al silencio de sus orígenes. De ahí que, llamados al silencio, no sólo los poetas se obstinan en buscar una palabra que, misteriosa, existe para mantener el misterio en que se oculta: "*The words are many, but the word is One*".[51]

Tentado por el "*démon de l'analogie*", Mallarmé no ignora que

> La Pénultième
> Est morte[52]

viendo y haciendo ver en la penúltima sílaba, *nul*, de ese verso su propia anulación, nulo, fatídico, en jirones malditos de una frase absurda ["lambeaux maudits d'une phrase absurde"], resentía al pronunciarla un penoso placer. Mallarmé se desespera al advertir que su labor de lingüista interrumpía su "noble facultad poética" y, a manera de oración fúnebre, se detiene en la afirmación de una muerte a la vista. Alentando su pasión por las palabras –no diría lingüística–, Borges, en cambio, prefiere celebrar esa

49 *Ibid.*, p. 205.
50 *Ibid.*, p. 885.
51 *Ibid.*, p. 231.
52 S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1979, p. 272.

inminencia de un fin o de varios. Sería válido preguntarse, entonces, si desapareciera su obra, si desapareciera "El golem", y aun la primera estrofa, si sólo permaneciera una palabra, ¿cuál sería la última? La última podría ser la última palabra de esa primera y única estrofa: *Nilo*, un nombre que aparece inscrito en itálicas, un arquetipo, a pesar del nombre propio, en inglés, *Nil*, en francés, *le Nil*, el nombre del río vuelve a la negación: *nihil*, la aniquilación en la cual se anega la última palabra, como en el desierto del cual emerge.

El río atraviesa el desierto como la palabra atraviesa el silencio sin hacerlo desaparecer:

> Quebrar la palabra, jugar con las palabras en las fracturas de la palabra, es ir más cerca por el camino más directo, pero es también pasar de un vértigo al otro, de una nada a otra nada.[53]

Del Nilo a la negación, de una nada a la otra, del desierto a la palabra, el decir del desierto o la deserción de decir que remedan un pasado en que ambas no se diferenciaban. Una misma raíz hebrea: *dbr*, la combinación consonántica que se repite en las palabras con que se inician los capítulos del Pentateuco, *palabra* y *desierto* se confundían en una misma voz: *vox in deserto*, dos palabras que se enfrentan, como en un espejo, una se ve en la otra, se entrecruzan restituyendo un pasado varias veces original, espejismos verbales que revelan el origen en interpretaciones infinitas, traducciones interiores disimuladas en un uso secular que no atenúa la nostalgia de una lengua anterior, ni el fervor por descubrirla, ni el silencio que la prolonga.

53 "Briser le mot, faire jouer les mots dans les brisures du mot, c'est aller au plus proche par le chemin le plus direct ; mais c'est aussi passer d'un vertige à l'autre, d'un néant à l'autre", E. Jabès, *Livre des marges*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 72.

2
La anáfora, una figura en busca de coherencia

> No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan con el calor de afuera, se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar.
> **Juan Rulfo**

Emprender el examen de la anáfora constituye una tarea previsiblemente compleja que se complica más aun al haber entrevisto las eventualidades retóricas de la preterición, de una voz que dice y se desdice a la vez, de sus omisiones que dan cuenta de la naturaleza del lenguaje y del universo que esa figura escasamente figurada habilita. Son varias las afinidades entre ambas y, de la misma manera que en el caso anterior, la efusiva multiplicación de enfoques hace difícil el planteo de un tema resbaladizo, que se encuentra en la encrucijada de disciplinas afines –filosofía del lenguaje, lingüística, semiótica, retórica, poética– pero suficientemente diferentes. El planteo se complica todavía más por las estrechas conexiones que guarda la anáfora con concepciones bastante recientes que involucran no sólo las disciplinas histórico-culturales sino las que comprometen las tecnologías de la comunicación, la pluralidad de cambios que los medios y sus incesantes innovaciones suscitan y sobre cuya variedad incontable todavía no existe una reflexión sistemática ni se ha establecido la distancia crítica indispensable, como si las propias inconstancias de ese paisaje mediático contribuyeran a dispersar las inconsistencias de un conocimiento en evasión perpetua.

Sorprende observar (y por eso mismo, aunque estimula, también abruma) que la *anáfora* tenga relaciones decisivas con la mayor parte de los estudios aún en curso, aunque no siempre se la mencione como tal. Llámense análisis del discurso, hipersintaxis, lingüística del texto, sintaxis textual, translingüística, retórica, hermenéutica, e incipientes teorías "medialectales" –por derivar un "término-quimera" que Genette definiera extensamente–[1] de conocimientos borrosos o cruzados, que derivan de un pensamiento a veces único, a veces débil; son estudios que aluden al fenómeno anafórico, a los espacios que concilia, a los híbridos que esta figura favorece, entre otras nostalgias de una pasada o supuesta armonía.

Ya Émile Benveniste advertía hace décadas: "Es necesario superar la noción saussureana del signo como principio único...".[2] Proponía resolver así –aunque no lo recuerde– una preocupación por las relaciones inter- e intratextuales que Saussure dejara formulada como problema: "¿[...] qué permite decir, en cierto momento, que la lengua entra en acción como discurso?".[3] Decía también Eugenio Coseriu, en relación a una actualidad que, si bien varió sustancialmente, aún no perdió su vigencia:

> Hoy en día se asigna muchas veces a la lingüística del texto también la investigación de aquellas funciones idiomáticas que van más allá de los límites de la oración, como, por ejemplo, el enlace entre las oraciones, los procedimientos anafóricos, la anticipación, la enumeración, etc. (es lo que se llama "análisis transfrástico").[4]

Sin embargo, como considera que –aunque complementarias– es necesario discriminar tareas, aclara:

> Pero en este caso, no se trata del texto como plano del lenguaje en general, sino del texto como plano (posible) de la estructuración gramatical de las lenguas. La investigación aludida pertenece, por lo tanto, a la lingüística de las lenguas, no a la lingüística del texto.

Ya mucho antes, cuando se preguntaba "Si hay una lingüística que no sea lingüística del hablar", el mismo autor señalaba dentro de "esta técnica general del hablar, [...] la *determinación*, como conjunto de opera-

1 G. Genette, *Codicill*, París, Seuil, 2009, pp. 156-175.
2 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1974, p. 66.
3 Cit. en J. Starobinsky, *Les mots sous les mots*, París, Gallimard, 1971, p. 14.
4 E. Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, p. 254.

ciones, y los *entornos*, como instrumentos circunstanciales de la actividad lingüística",[5] formulando terminantemente la necesidad de adoptar una perspectiva lingüística que continúa extendiendo estos estudios, más allá de las abstracciones paradigmáticas y las austeridades de modelos aislados.

De ahí que, tomando en cuenta desde las precisiones lingüísticas más rigurosas hasta las expansiones de hermenéuticas ya consolidadas, se considere necesario incluir la anáfora como objeto de los estudios que van más allá de la oración y sus prolongaciones verbales. Por eso las referencias que se multiplican en la organización de una pragmática del discurso, del estudio de la lengua en empleo y acción, de las correspondencias entre enunciado y enunciación, del encabalgamiento del mensaje en la situación o en el medio, del mensaje en el código, de sus propiedades en la determinación de la coherencia del discurso, de sus funciones intra- e intertextuales, y también de su reconocimiento por una estética que se ha ocupado de los mecanismos de la recepción, de la ubicación del lector o del espectador en el espacio de la comunicación, por citar algunos aspectos de los numerosos oficios que la involucran.

El temor a la desmesura impone –entre otros temores– cierta discreción a un proyecto que sólo puede concebirse como tal, apenas una anticipación imperfecta de una empresa necesariamente más metódica, minuciosa y extensa, que ya ha dado sus resultados.

Por las prevenciones que anteceden y para evitar mayores perplejidades, se entenderá por anáfora, en el marco de las concepciones más tradicionales: un fenómeno de *indicación* por medio de pronombres (adverbios, modos adverbiales, conjunciones,[6] etc.) dentro del discurso por medio de repeticiones textuales –íntegras o parciales–. Así se atiende, sin distanciarlas, tanto a las extensas consideraciones que desarrollaba Karl Bühler, y la inherente vinculación de la anáfora con el fenómeno de la deixis, como a las que formulaba la retórica clásica que –consecuente con sus objetivos– se veía atraída por los llamativos efectos de repetición, según la cual definía a la figura, perdiendo de vista la competencia más sistemática que le cabe a la anáfora en la dinámica del discurso.

5 E. Coseriu, "Determinación y entorno" [1955/1956], reproducido en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 282 y ss.

6 K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1967. El autor cita muchas conjunciones como resultado de "La evaporación de su sentido deíctico", p. 188.

UN PRECEDENTE INMEDIATO: LA DEIXIS

Interesa señalar que la relevancia *crucial* de la anáfora debe entenderse en varios sentidos. Entre ellos se destacan sus funciones decisivas en la concepción unitaria del texto, sobre todo por su especial *posición de tránsito*, es decir, la propiedad de encontrarse a medio camino, en la intersección de varios planos: entre el gesto y el signo, entre el índice, la señal y el signo, entre la oración y el discurso, el metalenguaje y el lenguaje objeto; articulando el enunciado y la enunciación, limitando lo semiótico y lo semántico –tanto en relación a las respectivas disciplinas en general, como a los dos modos de significar que definiera Benveniste–.[7]

Esta interposición, que instituye un estatuto especialmente ambiguo, procede seguramente de su asimilación natural al fenómeno de la deixis. En efecto, confundidas en un origen común, las anáforas se suelen valer, en gran parte, de los mismos mecanismos y términos de la mostración deíctica. Sin embargo, y a medida que sea oportuno, se anotarán las diferencias específicas más notables.

LA DEIXIS Y DOS ORÍGENES DEL LENGUAJE

> El mundo era tan reciente que muchas cosas
> carecían de nombre, y para mencionarlas, había
> que señalarlas con el dedo.
> **Gabriel García Márquez**

No se trata de renovar tardíamente una reiterada solidaridad con teorías que atribuyen al “auténtico gesto indicativo”[8] la aparición de lo específicamente humano y que, por rastrearse en viejos mitos, no disminuyen su rigor ni vigor. Un gesto indicativo que Bühler asocia con “las palabras primitivas

7 “La langue combine deux modes distincts de signifiance, que nous appelons le mode SÉMIOTIQUE D’UNE PART, ET LE MODE sémantique DE L’AUTRE. Le sémiotique désigne le mode de signifiance qui est propre au SIGNE linguistique et qui le constitue comme unité [...] Avec le sémantique, nous entrons dans le mode spécifique de signifiance qui est engendré par le DISCOURS”, E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 146.

8 “La hipótesis de la prioridad temporal de un señalar sin nombre es en sí misma una suposición sin contradicciones que se puede hacer”, K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, *op. cit.*, p. 146.

del lenguaje humano" y que –invocando la autenticidad– ya no puede disociarse de otro gesto indicativo consagrado, aquel que Miguel Ángel representara en el Génesis como la indicación suprema: el dedo procreador de Dios al señalar al hombre –indicación y partición– lo crea, asimilando gesto, gestión, gestación, parto y partida en una concepción inefable.

Aunque anteriores, los ademanes indicativos comparten genéticamente con los imitativos la etapa pre-vocal, en la que el hombre logra superar la inmediatez biológica segregándose de ella por medio de la representación. La capacidad de acceso y superación de lo indicativo a lo representativo –que implica la invención y el uso de signos (o símbolos, en el sentido más general)– es la misma capacidad que se ha aplicado a definir también la oposición de lo humano a lo animal.

Suzanne K. Langer pretendió proponer una nueva clave antropológica cuando distingue:

> El ser humano, a diferencia de cualquier otro animal, usa "signos" no sólo para *indicar* cosas sino también para representarlas. [...] La mayor parte de nuestras palabras no son signos en el sentido de señales. Se usan para hablar sobre las cosas, no para dirigir nuestras miradas, oídos y narices hacia ellas. En lugar de anunciadores de cosas, las recuerdan. Se las ha llamado "signos substitutivos".[9]

Pero además de esta atingencia ínsita a la naturaleza del lenguaje, la deixis aparece también como otra mención primaria más, nuevamente en el origen mismo de cada discurso y en virtud de la cual el discurso ocurre. Por eso los deícticos son utilizados necesariamente en la operación de actualización. Jakobson prefirió hablar de "shifters", adoptando y adaptando el término de Otto Jespersen, para designar las marcas que en el enunciado presentan las circunstancias propias de la enunciación.

La expresión deíctica constituye una mención inicial, tan incoativa como primera, por medio de la cual se propone la ordenación de las circunstancias, una construcción básica que establece las coordenadas de la comunicación. "Yo afirmo que hay que poner en el lugar O [el origen de las coordenadas] tres demostrativos, si este esquema ha de representar el campo mostrativo del lenguaje humano, a saber: los demostrativos AQUÍ, AHORA, YO."[10]

9 S. K. Langer, *Philosophy in a new key*, Nueva York, New American Library, 1957, p. 31.
10 K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, *op. cit.*, p. 169.

ACCIÓN-DICCIÓN

> Gradualmente se vio (como nosotros)
> aprisionado en esta red sonora
> de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
> Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros
> **J. L. Borges**, "El Golem"

Conviene destacar que los términos demostrativos no constituyen sólo un decir; inscritos prioritariamente dentro de la pragmática verbal, consolidan un *decir-hacer*[11] que da lugar al discurso, en primer término, pero, sobre todo, es un decir-hacer porque la palabra se profiere como un *gesto*, con un gesto, que redunda somáticamente en la literal verbalidad del enunciado.

Esta práctica gestual significante se integra con acciones somáticas con las cuales coincide pero con las que no se identifica: "los localizadores no son direccionales; sólo señalan 'región' y 'distancia': la dirección debe darla el gesto".[12]

En la naturaleza gramatical de los demostrativos participa también una naturaleza gestual, un gesto vocal, del que se vale el hablante para distinguir una situación, localizar objetos y acontecimientos que se encuentran en el campo de la percepción inmediata o distante pero a la cual quiere dirigir la atención del oyente. Integrando la realidad sensible con la realidad interior del hablante-oyente, los demostrativos sintetizan la inherente dualidad en la que el lenguaje conforma y confunde la aprehensión física y la intelección. Decía Ernst Cassirer:

> Así pues, ante la división del mundo en dos esferas claramente separadas, en un ser "exterior" y un ser "interior", el lenguaje no sólo permanece notablemente indiferente, sino que justamente parece como si esta indiferencia le fuese necesariamente esencial.[13]

11 Los deícticos se asimilan en más de un aspecto a los performativos que definen J. L. Austin y E. Benveniste, consecutivamente.

12 E. Coseriu, "Determinación y entorno", en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, *op. cit.*, p. 302.

13 E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 134.

SABER Y SINSABOR: EL GOCE CONTRADICTORIO DEL FRUTO

A mitad de camino entre lo que se entendió por signo y por silencio, los deícticos (desprovistos de significado) no pueden ser comprendidos sino en relación con la situación en que se pronuncian; su "significado" circunstancial es inseparable del "sentido".[14]

> POLONIO — Take this from this, if this be otherwise
> **Shakespeare**

Dependiente del ámbito sensorial, la mostración coincide con las imágenes concretas que no se distinguen todavía conceptualmente. Adecuado a la instancia singular, el deíctico indica, es decir, no significa; da cuenta de un referente preciso a la vista pero impreciso al pensamiento, la fugacidad de una imagen que está procurando la formalización del concepto. Se trata, efectivamente, de un acto verbal de carácter primario en sí mismo pero a partir del cual se desencadena un proceso cognoscitivo que desborda lo puramente sensorial.

En las primeras etapas de la adquisición del léxico, provisto de una competencia todavía precaria, el niño –de manera similar al filósofo– inquiere permanentemente: "¿Qué es esto?". Por medio de una insistencia interrogativa excepcional, intenta superar la mostración concreta, particular y, por medio de la generalización conceptual, saber. Pasa del pronombre, uno o más, al nombre; de la ignorancia al conocimiento.[15]

Por otra parte, pero sin alejarse demasiado de esta situación, se observa que una de las muletillas más corrientes: esp. *este… este…* y algunas de sus variantes, se repiten con una frecuencia indeseable en todo tipo de conversación pero, sobre todo, cuando el hablante, preocupado, pretende alcanzar un nivel de propiedad, precisión y fluidez, mayor que el que su natural capacidad lingüística le depara. Puede explicarse como falla, un tic de lenguaje, excesos inútiles de hábitos viciosos que se imitan contagiosamente dentro de la misma comunidad idiomática pero, asimismo, como manifestación de una carencia designativa que se repite mecánicamente. Una "atrofia" del deíctico que, desprovisto hasta de la mínima indicación, aparece presumiblemente aplicado a llenar un vacío nominal provisorio:

14 ["Pointing to his head and shoulder"], *Hamlet*, acto II, escena II.
15 Según la distinción que realiza E. Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, *op. cit.*, p. 14.

expresión involuntaria de titubeo, de búsqueda imprecisa, que pasa de necesidad a hábito.

De la percepción al concepto, de la indicación al conocimiento, las instancias gnoseológicas se describen también revisando etimológicamente numerosos verbos de conocimiento que apunta una primera relación de inmediatez sensorial, de contacto y asimiento concretos, previos a una intelección consecutiva: al. *Begreifen*, esp. *comprender, captar*; fr. *saisir*, etc., que se deslizan de lo táctil a lo cognoscitivo, de lo sensorial (fr. *entendre* como *oír*, esp. *saber* como *tener gusto*) a lo intelectual.

Los demostrativos evidencian la posición del emisor en una situación determinada: "los deícticos son instrumentos verbales 'situadores' por medio de los cuales los objetos denotados 'se sitúan', es decir, se vinculan con las 'personas' implicadas en el discurso mismo".[16]

Por esta fiel adherencia a la situación, la deixis se cumple fundamentalmente por pronombres, no por nombres. Bertrand Russell y otros filósofos los identifican como "particulares egocéntricos"; Benveniste "como individuos lingüísticos". Coseriu distingue así las

> palabras *categoremáticas* (pronombres) que presentan sólo la forma de estructuración de lo extralingüístico (que funcionan, por tanto, como sustantivos, adjetivos, etc.), pero que no representan ninguna materia extralingüística determinada, como, por ejemplo, *yo, este, aquí, ahora*.[17]

LA CONFUSIÓN INICIAL

La anáfora comparte con los deícticos léxico y sintaxis: los mismos pronombres, adverbios, modos adverbiales, etc., se emplean de manera similar tanto en la expresión deíctica como en la anafórica, aplicados a una función semejante.

De igual modo que la intermediación deíctica establece una indicación verbal hacia la realidad no verbal, integrando enunciado y enunciación, introduciendo el discurso en su entorno y viceversa, a fin de dar cuenta de

16 E. Coseriu, "Determinación y entorno", en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, *op. cit.*, p. 301.

17 E. Coseriu, *Gramática, semántica, universales*, Madrid, Gredos, 1978, p. 133.

una única entidad cognoscitiva, la anáfora opera como intermediación verbal pero sin apartarse del discurso.

La deixis realiza un movimiento centrífugo que la diferencia de la anáfora: mientras que la indicación deíctica *extravierte* el discurso afirmando la "indiferencia esencial" de que hablaba Cassirer, la indicación anafórica lo introvierte. Consolida también una única entidad, pero homogénea, sólo verbal, que no trasciende los límites de la textualidad sino que los refuerza.

DISCURSO Y RECURSO

> [...] una Palabra, sólo distingo su cresta orgullosa: ¿Cri,
> cristal, crimen, Crimea, crítica, Cristina, criterio?)
> **Octavio Paz**, "Trabajo del poeta"

Aparentemente, la operación es muy semejante: así como los deícticos señalan una realidad anterior y diferente a la verbal, la anáfora señala una realidad anterior[18] aunque exclusivamente verbal. El objeto indicado es fluctuante: una palabra, una oración, todo el texto. Remite, total o parcialmente, al signo, al sintagma, al significante, al significado.

Esta indicación asimila en parte las discutibles funciones referenciales de la anáfora a la función *metalingüística* ya que, al señalar la palabra con la palabra, se pone de manifiesto una *reflexión* (imagen y pensamiento, imitación y diferencia) sobre el texto precedente o, más bien, sobre el código establecido.

Por un momento, el discurso no progresa, regresa, se vuelve sobre sí mismo. No detiene ni atrasa el recorrido, da marcha atrás tomando impulso para proseguir su curso.

Los deícticos indican una entidad particular pero aún no categorizada: del pronombre al nombre, se dijo. Lo contrario ocurre con los pronombres anafóricos: indican una porción del discurso, una palabra, pero la indicación –global– los devuelve a un conglomerado que soslaya la segmentación conceptual: del nombre al pronombre.

18 Los mecanismos son los mismos para la catáfora aunque se cumplen en sentido opuesto.

Esta vuelta atrás que realiza la anáfora y que reivindica su significado etimológico (gr. *anafora*, ascensión, salto atrás) explica su decisiva participación en la *coherencia narrativa* y su alusión tan frecuente en los análisis semánticos y en aquellos que contemplan la unidad del discurso[19] y su inserción en la situación, en sus versatilidades y avatares.

RECURSO Y RECURRENCIA

La utilización de pronombres y recursos lingüísticos formalizados no es el único recurso de la anáfora pronominal. Dispone también de un recurso *abierto*: la repetición, difícilmente tipificable por la cantidad de medios de los que se vale. Es una repetición ostentosa, que los recursos poéticos o las estrategias retóricas ponen en evidencia pero no agotan.

Desde los cánones litúrgicos hasta las consonancias físicas o metafísicas de rimas y aliteraciones –pasando por lo menos por una docena de figuras–,[20] la anáfora de repetición asegura la consolidación del texto por medio de insistencias más libres o más literales, que lo imponen como una unidad. Las repeticiones retóricas y poéticas se apartan de la reflexión metalingüística, propia de la anáfora pronominal, para aplicarse a la reflexión imitativa de la *función poética* que describiera Jakobson. Las anáforas pronominales, que aprietan los nudos sintácticos tan necesarios para la continuidad de la prosa, para afirmar su textualidad, son normalmente evitadas por el texto poético, salvo cuando sus voces devienen materia de poesía. De la misma manera que repugna –salvo enfatizaciones oratorias– a la prosa la repetición.

Por el contrario y recíprocamente, la poesía –y cualquier texto en función poética– hace de la repetición uno de sus atributos esenciales. Jakobson recuerda a G. M. Hopkins, quien define el verso como "un discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica". Las famosas equiva-

19 Esta noción, definida provisoriamente por A. J. Greimas en *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1969, p. 53, aparece posteriormente puntualizada en A. J. Greimas y J. Courtèz, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979: "le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes" –en el sentido de Poitier, B.– "qui assurent au discours énoncé son homogénéité".

20 Entre las más importantes: estribillos, bordones, paronomasias, anagramas y variantes, anadiplosis, concatenación, metáboles, gradación, epanalepsia, los aparcamientos de Salevin, las armonías fónicas de Starobinksy, etcétera.

lencias que se proyectan del eje de selección sobre el eje de la combinación,[21] configurando la especial consistencia del mensaje poético, encuentran en el recurso y la recurrencia anafóricos uno de los expedientes más eficaces para su realización.

ECOS Y RESONANCIAS

> Todo el fenómeno de la aliteración [...] es sólo una insignificante parte de un fenómeno general, o más aun, *absolutamente total.*
> **Ferdinand de Saussure**

¿Aún es posible citar a Saussure? ¿Habría sido este epígrafe una referencia de su aprecio?

La excesiva catalogación retórica no puede sorprender. Los mecanismos anafóricos se radican en el funcionamiento mismo de toda actividad mental; son inherentes a la discursividad, confundiéndose con los mecanismos del pensamiento, del conocimiento y de los movimientos del ánimo.

Quizá se explique por esa razón (y a pesar de la referencia a la lógica) la llamativa preferencia que le dispensa la poesía, que es –sin intentar definirla-, antes que nada, una puesta en relieve de su condición verbal. Ni siquiera la circunspección característica de poesías más austeras oblitera totalmente las gratas resonancias de la anáfora, la repetición (que es repercusión) de las voces esenciales, de versos esenciales, aquellos que se quiere consagrar: Helmuth Hatzfeld se conmueve porque Dante no rima el nombre de Cristo con ninguna palabra. En *La Divina Comedia*, igual a sí mismo, *Cristo* rima sólo con Cristo, y es ésa la invocación anafórica por excelencia.[22]

La anáfora procura rescatar en el espacio del texto escrito a las palabras de la fugacidad, de su temporalidad inherente. De ahí que no esté presente en otras artes que, por darle forma al espacio, no arriesgan su integridad en la inevitable sucesión del significante, en la caligrafía temporal que es la música. Por eso, si uno de los propósitos del arte es vencer las resistencias

21 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963, pp. 220-221.
22 H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973, p. 190.

de la materia que elabora, la anáfora le resulta, a la creación literaria, un instrumento especialmente adecuado,[23] por su cohesión, por el aspirado reencuentro consigo misma.

Pronombre o repetición, la anáfora es tan frecuente que aparece en cualquier porción del texto, pero sus funciones de *recapitulación* le asignan especialmente un lugar: el *borde*. La mirada retrospectiva, que reconsidera lo andado para proseguir, es la actitud anafórica más corriente. Sin embargo, en la *institución* literaria, sobre todo, puede ser diferente. La anáfora sigue siendo borde pero, en tanto que tal, es bilateral: el lector se enfrenta a un texto que empieza y, condicionado por la anáfora, presume el resto, un texto anterior, un pre-texto que cierra el blanco gráfico abriendo la fantasía.

Imitando el fundamento mostrativo de la deixis, esta anáfora, también incoativa más que retrospectiva, da crédito de existencia al vacío textual ya que es el espacio imaginario en el cual se inscribe. También el gesto verbal –como el visual– ahorra explicaciones y, prescindiendo de palabras, define la ficción. Por medio de un pase mágico, una prestidigitación inadvertida, muestra lo que no existe pero que, por ese mismo gesto indicativo, comienza a existir (otra vez el símbolo, el dedo de Dios): otra realidad, verbal, rival de esta realidad ya dada. Después, y a medida que el texto sigue, liga los elementos, estrecha el discurso, haciendo más sólida la autorreferencia literaria de manera tal que parezca prescindible cualquier más allá del texto.

Esta afirmación sobre la autonomía del texto se hace más rotunda en el lenguaje poético donde, especialmente, la rima (anáfora de repetición) marca otro margen, una barrera de sonidos, que se superpone al final gráfico del verso. En una repetición de clausura, el verso se cierra sobre sí mismo, generando una circularidad de palabras, en contra de la linealidad del discurso pero, sobre todo, en contra de la realidad extratextual.

Ahora bien, la anáfora pronominal, aplicada intencionalmente a los efectos de trabazón discursiva, constituye, en cierto modo, una sofisticación sintáctica propia del lenguaje literario o, mejor, del lenguaje escrito en general y de las oportunidades de revisión a que éste da lugar. Resume y reasume el discurso.

23 De ahí que Bühler, a propósito de consideraciones diferentes, hable de "una distinción importante entre la técnica de enlace de la épica lingüística y la del cine", concluyendo –son sus palabras– que "el lenguaje supera con mucho al cine gracias a los signos mostrativos en general, gracias a la deixis en fantasma y al uso anafórico de esos signos en particular" (*Teoría del lenguaje*, *op. cit.*, pp. 577 y ss.).

En cambio, la anáfora de repetición, incluido el polisíndeton o la mera yuxtaposición, todas formas más ingenuas de concatenación, son características del lenguaje oral, tanto de la comunicación cotidiana como de la literatura que la representa. En efecto, el niño o el adulto no especialmente cuidadoso usan estos recursos simples produciendo una coherencia bastante precaria. La machacona repetición de la *y* copulativa, el *entonces* aplicado con el mismo carácter, y similares, revelan –ontogenética y filogenética– un discurso poco elaborado, basado en relaciones muy rudimentarias. Su rehabilitación, por vía literaria, con composiciones que –como los relatos bíblicos y sus veneradas retahílas–[24] rescatan la simplicidad prístina de la expresión original.

LA ANÁFORA: GENIO Y FIGURA

Sin embargo, y a pesar de su calificada frecuencia, tenía razón César Chesnau Du Marsais al excluir las anáforas de su *Traité de tropes*.

Para que el cambio tropológico ocurra, el signo debe adoptar un significado que no es el propio y la anáfora, o bien no tiene significado propio (la anáfora pronominal) o bien lo reitera (la anáfora repetitiva). Además, su utilización es tan sistemática dentro de la mecánica del discurso –Bühler la consideró "el modo más notable y específicamente lingüístico de la indicación"–[25] que se justifica también así su deslinde de quehaceres lingüísticos más imaginativos, aunque no deje de considerarse, por su estatuto retórico, una figura.

Los procedimientos anafóricos son decisivos en la estructuración de todo texto, en poesía o en prosa, y esta necesidad es recíproca, ya que la anáfora tampoco se resuelve sin el texto en tanto no se puede volver a decir lo que no se dijo antes. La sujeción al contexto es natural a la figura; en realidad, sincrónicamente,[26] no hay figura sin contexto. Por eso la figura, más que "un uso figurado", es una puesta en relieve del *uso*.

24 La *y* está registrada 46.227 veces y es la voz bíblica de mayor frecuencia.
25 K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, *op. cit.*, p. 139.
26 E. Coseriu, *El hombre y su lenguaje, op. cit.*: "Las creaciones individuales se imitan, y por imitación se difunden, se vuelcan en la tradición, en el patrimonio de modelos lingüísticos de la comunidad, se hacen 'convenciones', pero conservan, por lo menos durante cierto tiempo y en ciertos aspectos, el sello de un individuo creador que cumplió el acto de revelación inicial" (p. 100).

Si por figura también se entiende la iniciativa, la libertad que se toma el hablante para amortiguar la compulsión social de los automatismos impuestos por la lengua, se verá que la anáfora también quebranta la naturaleza del signo lingüístico, como las demás figuras. En efecto, sus propiedades esenciales, arbitrariedad y linealidad, resultan cuestionadas por la imaginación de la figura. Del mismo modo que la metáfora y la metonimia intentan invalidar la arbitrariedad del signo, motivándolo,[27] la circularidad regresiva de la anáfora –tal como se propuso– cuestiona su linealidad.

Ya sea metáfora o metonimia, por recordar la distribución de Jakobson, la figura resulta de una relación intersígnica diferente a la anterior. Toda figura es una expresión que está por otra expresión (la problemática "traducción" de la figura), pero mientras, en general, este juego de signos se da como *sustitución*, es *restitución* en la anáfora. Una restitución vaga, general, en la pronominal, y restitución parcial o total en la repetición verbal.

Cuando es restitución total, literal, la anáfora relaciona la palabra consigo misma, es su *doble*. Esa duplicidad, acentuada por la distancia, hace que la palabra repetida ya no sea la misma palabra, si bien es cierto que no presenta ni significado ni significantes nuevos, pero sí logra renovarlos.

Siempre se mantiene una relación de "*renvoi*"[28] pero, mientras las figuras que estudia Jakobson remiten a un término para *desplazarlo*, la anáfora lo *emplaza*: le da un lugar, un relieve. Algirdas Julien Greimas había confiado a la sed anafórica la "permanencia tópica".[29] El desplazamiento metafórico produce una discontinuidad; la novedad sorprende, produce una ruptura que descontextualiza. La anáfora, en cambio, se desliza en la continuidad; la redundancia, aunque también sorprenda y hasta contribuya a provocar el extrañamiento poético, no quebranta la solidaridad contextual.

Estas coincidencias parciales bastan para asimilar la jerarquía análoga de la metáfora y la anáfora y reconocerla a la par. Otra coincidencia parcial valida etimológicamente el prestigioso y discutido expediente al origen del lenguaje que el proceso metafórico y anafórico, con intermitencias, comparten.

27 G. Genette señala que la motivación es diferente en cada tipo de figura pero siempre aparece ("par un détail dans la synecdoque, par une ressemblance dans la métaphore, par une atténuation dans la litote, par une exagération dans l'hyperbole, etc.)", en *Figures*, París, Seuil, 1966, p. 219.

28 "Tout signe est un renvoi (suivant la fameuse formule *a liquid stat pro aliquo*)", que acuñara Jakobson en 1974.

29 A. J. Greimas, *Maupassant*, París, Seuil, 1976, p. 28.

LECTURA Y RECOGIMIENTO

> Se tratará de reconocer y reunir las sílabas directrices,
> como Isis reunía el cuerpo despedazado de Osiris.
> **Jean Starobinsky**

La anáfora, íntimamente ligada a la comprensión, resulta un tema decisivo en las teorías de la lectura, de la recepción literaria, de los estudios que atienden las variaciones que la historia o las historias introducen en el texto y lo abren hacia las contingencias más o menos particulares de un individuo, una colectividad, una cultura diferentes. Así como los deícticos desencadenan una recepción compulsiva y por eso pueden considerarse un acto *ilocutorio* del habla (en el sentido que le da J. L. Austin), las anáforas suponen también un acto de lenguaje que involucra especialmente al receptor y la imprevisibilidad de sus incidentes. Esta referencia encuentra un buen ejemplo en el estilo epistolar del latín, donde el que escribe se desplaza cortésmente, con el pensamiento y la palabra, a la situación en que la carta será leída y, por eso, desajusta tiempos verbales y adverbiales desde la emisión, para ajustarlos a las incertidumbres de la recepción.

La anáfora pronominal relaciona las partes del discurso, pero –ya se decía– al unir, marca un borde, el límite que aprovecha el lector para introducirse. Dice Jean-François Lyotard: "Con tales 'indicadores', el lenguaje parece perforado por agujeros a través de los cuales puede deslizarse la mirada".[30]

La supeditación a las circunstancias que conserva de su condición deíctica inicial da entrada a la situación particular, que determina las interpretaciones del lector y que es, a su vez, lo que él personalmente recoge del discurso: su propia comprensión como *recogimiento*: el sosiego que requiere la lectura, que es su elección y cosecha. Naturalmente que su apropiación no ocurre exclusivamente por las anáforas, pero éstas son las que específicamente la instrumentan. Mientras que las demás palabras, los signos propiamente, encierran el significado que los *define*, este signo a medias que es el pronombre propone un significante abierto: es el lector quien lo define cada vez según la concurrencia de factores que lo determinan.

Por eso "vacío" (blanco, hiato, laguna, fr. *trou*, alem. *Sinnlücke*, ingl. *gap* y todos los sinónimos que abundan en los trabajos que se ocuparon de los problemas de la recepción) no es una ausencia; al contrario, es otro enlace

30 J. F. Lyotard, *Discours, Figure*, París, Klincksieck, 1971, p. 39.

que se tiende al receptor para reforzar los nexos entre la presencia de la obra y su propia presencia, entre lo que está escrito y el acontecimiento que es su imprevisible acaso.

Por su parte, la anáfora de repetición no se aleja demasiado de estos propósitos. Los excesos repetitivos del discurso publicitario, la propaganda, el discurso político, se explican –entre otras razones– como una apremiante adopción e inclusión del receptor en el cerco de palabras: para que comprenda, para que recuerde, para acercarlo y retenerlo.

La anaforización se anticipa y dirige la operación de recepción: llama la atención sobre pasajes del discurso, palabras o fragmentos de palabras; solicita una realización, predeterminada, de la lectura. El lector comprende y reúne así lo que el autor dispone: la *lectura*, una *colección* más bien pero, sobre todo, en tanto que *lección* compartida.

3
La poética de los poetas

A Héctor Galmés,
escritor, colega, amigo.

¿Qué piensan los poetas de la poesía? ¿Qué piensan de su poesía? ¿Qué piensan? ¿Piensan? ¿Es su pensar-no-pensar una pendular o momentánea definición de poética? ¿Cabe encontrar y articular, en esas frecuentes meditaciones que suelen decir su hacer, las coincidencias que propicia la reflexión, más allá de las diferencias de una belleza que les es común, que los poetas imaginan y a sus obras distingue? ¿Interesa esbozar un catálogo de esas variantes poéticas o de sus poéticas, que añaden a la visión la teoría –que fue, en su origen, otra visión–? Dada la falibilidad de las listas, más que omisas, ¿vale presentar un inventario cuando es su invención la que cuenta?

Aunque no fue el primero en atender estos temas, empezaría por hacer referencia a Horacio y su "Ars poetica" para discutir las analogías que observa entre la poesía y la pintura, los antecedentes y las consecuencias de su pensamiento comparativo y las inesperadas o incontenibles derivaciones de esas afinidades en los actuales desafíos de una cultura que las entrecruza y confunde; habría que elegir algún capítulo del *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing que, sin alejarse del tema anterior pero subrayando los aspectos miméticos de la representación, aborda las formas de temporalización de las artes del espacio y la descripción del movimiento por medio de la palabra en poesía; no habría que dejar de lado algunos ensayos de William Blake, quien sabe ver un mundo en un grano de arena y remite sus poemas y pinturas a una misma mítica y mística composición; tendría que recordar pasajes de la correspondencia de Friedrich Schiller sobre la educación estética del hombre, donde asigna a esta experiencia una actividad lúdica que pone de manifiesto su más elevado grado de ejercicio de libertad;

aludiría a algún extenso prefacio de William Wordsworth donde el poeta advierte sobre los efectos de una poesía en la que prevalece la intuición de la naturaleza sobre la razón y el concepto. De Samuel Taylor Coleridge, consideraría una vez más su *Biographia literaria*, sus escritos que reivindican el arte como un orden especial de conocimiento, las consabidas diferencias que entabla entre fantasía e imaginación, el sueño que desvela reliquias poéticas en vigilia; algunas cartas de John Keats en las que entiende la universalidad de la belleza como una vía impensada hacia la razón y el pensamiento discursivo; recurriría a las conocidas afirmaciones de Johann Wolfgang von Goethe y citaría su famosa imagen acerca de una teoría que, por gris, se contradice –y no le pesa– ya que "es verde el dorado árbol de la vida", versatilidades cromáticas o retóricas que no llegan a desbaratar la teoría de los colores que propuso en *Zur Farbenlehre*; volvería a revisar los fundamentos de "The poetic principle", de Edgar Allan Poe, la importancia de un "sentimiento poético" que se desarrolla de modo diferente en la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Danza y en la Música, definiendo brevemente la Poesía de las palabras como "la Rítmica Creación de la Belleza". Rescataría las cada vez más vigentes observaciones que formulara Charles Baudelaire respecto de estos temas en los numerosos artículos de su crítica literaria y crítica de arte, revisándolos a la luz de las iluminaciones de Walter Benjamin. Podría detenerme en varios pasajes de "The poet", el ensayo de Ralph Waldo Emerson, para quien las palabras son también acciones, y las acciones una suerte de palabras ["Words are also actions, and actions are a kind of words"] o, en otro de sus ensayos, donde identifica a Shakespeare como el Poeta, porque, comprometido con el pasado, pensaba que la tradición le proporcionaría más y mejores fábulas que las novedades de cualquier invención;[1] de Oscar Wilde, quien sospecha que no es suya, sino del mismo Emerson, la certeza de que los grandes artistas son más sabios de lo que sabían [*are wiser than they knew*][2] y multiplica sus ocurrencias en epigramáticos ensayos y afilados diálogos reunidos en "The critic as artist", convencido de que "nunca ha existido una época creadora que no haya sido también crítica" ["there has never been a creative age that has not been critical also. [...] The tendency of creation is to repeat itself"]. De Stéphane Mallarmé no habría sido suficiente volver a leer sus "Variaciones sobre un tema" y las digresiones con que las alterna, para restituir un sentido más puro a las palabras; impres-

1 R. W. Emerson, "Shakespeare; or, the Poet", en *Essays and lectures*, Nueva York, The Library of America, 1983, p. 713.
2 O. Wilde, "The artist as critic", en *The artist as critic. Critical writings of Oscar Wilde*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969, p. 355.

cindibles durante décadas, las máximas literarias y las sentencias morales de Paul Valéry, reunidas en *Tel quel*, y en otros escritos de estética, resienten la reiteración. Requeriría una atención especial el pasaje de "Autocentrismo e indefinición" de Fernando Pessoa cuando declara: "Não posso evitar o ódio que têm meus pensamentos de ir até o fim"[3] y escogería, entre tantos escritos, el que trata sobre "La génesis y justificación de la heteronimia", citando, por ejemplo, las apreciaciones respecto a las clasificaciones de Aristóteles en su *Poética*: "Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa".[4]

Habría que seguir leyendo de T. S. Eliot "La tradición y el talento individual", recordando las lúcidas ponderaciones que Carlos Real de Azúa, año tras año, prodigaba en el Instituto de Profesores sobre este y tantos otros autores que trataron, como el propio Real de Azúa, de definir o describir las alternativas de un conocimiento literario que no desconoce el goce ni "que existe la posibilidad de un conocimiento de las obras literarias capaz de agostar simultánea o posteriormente toda libre fruición de la obra, [es] una posibilidad que tiene lejano abolengo".[5] O se preguntaba, el mismo Real de Azúa:

> ¿Cómo saber lo que es "belleza" no ya como un "a priori" deducido de un sistema general sino como una revelación de los mismos objetos que la portan, si no sabemos por ese mismo e irremisible "a priori" en qué objetos hemos de buscarla o, mejor, qué hemos de buscar en ellos, a qué experiencia de ellos hemos de dar el nombre de estética?[6]

Recorriendo derroteros continentales afines, no dejaría de mencionar los ensayos innumerables de Octavio Paz que refieren al arte, a la literatura, a la poesía, a las señas que intercambian, cada vez más próximas y semejantes, las realizaciones verbales y visuales. De Haroldo de Campos, atendería las teorizaciones sobre su poesía concreta, sus prácticas poéticas, transcreadoras, elaboradas en conferencias (aquellas que dio en Montevideo

3 F. Pessoa, *Obras em prosa*, Río de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1986, p. 39.
4 *Ibid*., p. 86.
5 C. Real de Azúa, "Conocimiento y goce. Texto inédito de Carlos Real de Azúa", Montevideo, Semanario JAQUE, separata, viernes 13 de julio de 1984, p. 4; también en <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/conocimientoygoce.pdf>.
6 C. Real de Azúa, *El patriciado uruguayo*, Montevideo, ASIR, 1961, p. 128, n. 131.

en 1985, cuando participó, con Emir Rodríguez Monegal, en el "diseminario": *La desconstrucción. Otro descubrimiento de América*),[7] y en animadas entrevistas pero, sobre todo, en su *decir-hacer* poético, que supo insinuar por sobreentendida cualquier otra circunstancia.

Como era de presumir, no hubiera sido posible pasar "por alto" el pensamiento de quien cree, como Jorge Luis Borges, que el lenguaje es un fenómeno estético y confía, haciéndose eco del apotegma de Emerson, cuando acierta en decir que "cada palabra es una obra poética",[8] una convicción que Benedetto Croce extiende, por cuenta aparte, a toda expresión humana. En el caso de Borges, la selección de escritos o de pronunciamientos concernientes a su poética se hacía felizmente ímproba: poemas, cuentos, ensayos, conferencias, comentarios, respuestas, de difícil diferenciación y más difícil exclusión, desbordaban toda moderación antológica.

La lista de autores y de ensayos se prolongaba al punto de que fue necesario admitir que, sin abusar de un caudal erudito siempre limitado y parcial, *poética* y *poetas* eran términos tan solidariamente asimilados que se hace difícil encontrar un *poeta fuerte* –en el mismo sentido en que Baudelaire, en sus *Estudios sobre Poe*,[9] consideraba que no era posible encontrar un novelista fuerte– que no hubiera "obrado" ("*opéré*", dice Baudelaire que dice Poe) los procedimientos de su creación, como su método.

Ahora bien, ¿cómo intentar definir la poética de los poetas, en una época que cuestiona las definiciones en general y, con más razón, cuestionará la definición de *poesía*, un objeto que resiste las definiciones, que se resiste a ellas, las impugna y las supera no bien se enuncian? Pero, ¿hasta qué punto dejar de atenderlas cuando, contemporáneamente y arguyendo razones similares, se objeta la enseñanza de las humanidades, de la literatura, de la historia literaria, cuando se cuestiona el sentido o la validez de los estudios literarios? Son varios los cuestionamientos, varios y necesarios. Tantos que se podría hablar de una *cuestión* poética, como se ha hablado de otras cuestiones igualmente problemáticas en tanto plantean un problema e incitan a una búsqueda: *A poetic quest* contrae búsqueda y problema en una sola cuestión poética.

¿Cabría retornar, hoy en día, a la noción de *literariedad* desde la propia literatura? Más allá de las reflexiones de los escritores o de sus narradores,

7 L. Block de Behar (ed.), *La desconstrucción. Otro descubrimiento de América*, Montevideo, XYZ Editores, 1987.

8 J. L. Borges, "La poesía", en *Siete noches*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 104.

9 Ch. Baudelaire, "Études sur Poe", en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1976, vol. II, p. 247.

de esos medio-personajes que meditan y dicen que meditan en medio de la ficción, quienes también entrevén la ínsita inasibilidad de su condición literaria, y discurren sobre los límites difusos de una definición en discusión, de una entidad que inventa y, al mismo tiempo, forma parte de la invención, de sus recientes avatares, del fluctuante marco disciplinario en el que se inscriben. Las ambigüedades de la entidad "literatura" proceden, en parte, de una designación que alude a la producción literaria, a la disciplina que la estudia o, en el sentido más banal, a la materia escrita sin más. A pesar de esa pluralidad semántica, entendiendo *literatura* como "el arte de escribir" y como una noción histórica, habría que reconocer con creciente asombro la razón que asistía a Maurice Blanchot, aun cuando, hace años, su afirmación parecía desmedida: "la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición".[10]

Las tentativas estructuralistas por definir esa *literariedad*, por aprehender la propiedad específica del acontecimiento literario, por prescindir de las circunstancias y por abstraerla deslindándola de otras formas artísticas, sacrificando el tiempo y sus templos en aras de las bondades del sistema y la eficacia de sus métodos, contribuyeron a desvanecerla y ya no es más que fantasmal su condición.

Por otra parte, por la razón poco menos que tautológica del título, "La poética de los poetas", declararía una inevitable "petición de principio" (*petitio principii*) que induce a llegar a una conclusión sobre aquello que ya se afirmó en primer término. Pero en este caso no interesa sugerir esa falacia lógica sino reconocer la imposibilidad de definir una noción escurridiza, precisamente cuando el propio deslizamiento o desliz es requisito de su definición contradictoria.

En efecto, así como existe una *teología negativa* que, además de una visión mística, hace suyos los vacíos de una definición que no sería tal, asignando a Dios un misterio superior al que no bastaría el espectro de sus predicados ni el de sus atributos finitos o definidos. O, así como existe, a partir de Theodor Adorno, una *dialéctica negativa*, que aludiría a una especie de antisistema –en términos similares a los que en estética se hablaría de antidrama o antihéroe–[11] yo propondría, en esta ocasión, una "*poética negativa*" que, además de descartar toda poética que no fuera una poética de poetas, incluyera en primer lugar este tipo de conocimiento que no pretende poseer

10 M. Blanchot, "La desaparición de la literatura", en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1959, p. 219.

11 T. W. Adorno, *Dialectique négative*, París, Payot, 1978, p. 20.

–en el sentido de "aprehender"– completamente a ninguno de sus objetos.[12] Si la filosofía aspira a acceder al concepto por el concepto mismo, la poesía consiente a que la poética acceda a la poesía por la misma vía.

Por eso, antes que distinguir, propongo identificar, una identificación que no distinga, que no eluda la confusión entre poesía y poética, sobre todo porque podría difundir "l'air dans le ciel et la mer dans la mer",[13] o el sueño que se diluye en el sueño como el agua en el agua,[14] que es el empeño de Borges o, aun más cercano a la ilusión, "*le rêve au rêve*"[15] de Verlaine que aparece, justamente, en su "Art poétique". A pesar de esa disolución natural, su autor aconseja elegir las palabras con cierto desprecio [*quelque méprise*], desdeñando las consabidas categorizaciones porque, o bien quedarían por fuera de la poesía o bien, porque sin más, no les daría entrada. Las exclusiones no faltan: Pessoa soslaya a Aristóteles y sus categorías, Verlaine, las categorías en general y, en tren de suprimir, no duda en ensañarse con la elocuencia:

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint

No sólo extiende la indistinción sino que encomia esa vaguedad en sinestesia al trasponer el color al oído, que la aproxima a la teoría haciendo prevalecer la música sobre cualquier otra cosa, favoreciendo así una conjunción de opuestos que, escasamente adversos, la rima descubre y confunde en el interior del verso. Paul Valéry –y es casi fatal asociarlo, no sólo por las compartidas iniciales– no rechazaría las virtudes de una perplejidad que, paradójica, legitima la duda: "La mayor parte de los hombres tienen de la poesía una idea tan vaga que esa misma vaguedad de su idea es para ellos la definición de la poesía".[16]

Si esas gestiones ambivalentes se aplicaran a la definición de poesía, habilitarían una suerte de poética negativa que, sin resolver la aporía –ironizando a la vez el paradigma de Horacio en el título: "Art poétique" y la reescritura de una cita de Hamlet al final: "*Et tout le reste est littérature*"–,

12 T. W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 20.
13 Ch. Baudelaire, "Les phares", en *Les fleurs du mal. Œuvres complètes*, vol. 1, pp. 13-14.
14 J. L. Borges, "A Lepoldo Lugones", en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 8.
15 P. Verlaine, "Art poétique", *Œuvres complètes*, vol. 1, París, Gallimard, 1962, pp. 326-327.
16 P. Valéry, *Tel quel*, 1. París, Gallimard, 1941, p. 175.

Verlaine concluye a medias. El último verso invoca la literatura y revoca el silencio, reclama una poesía que, al final, queda oscilando entre dos precipicios de un mismo abismo. A su vez Valéry, siguiendo la tendencia de las citas a ser citadas, concluye en los mismos términos: "No debe denominarse Ciencia sino el conjunto de recetas que resultan siempre bien. Todo el resto es literatura".[17] Dadas las referencias transtextuales a las que la repetición literal de la cita de ambos remite, literatura y silencio no se distinguen en una sola y lapidaria conclusión, *inefables* y a la par susurran, desde otra homofonía poética, "Speak Silence"[18] o, desde otra, más humorística que similar, "Speak Science".[19]

En su "Arte poética",[20] Borges divisa esa vaguedad en movimiento, turbia, "*floue*", fluida, del agua en el río, del sueño en la muerte, de los días en los años, el símbolo en el ocaso, sus reflejos en la poesía, o en espejos que los reproducen, prodigios de las palabras que, repetidas, verso por verso terminan su poema, "interminable". Ya se dijo. No importa repetirse si la repetición no es ajena a la poesía, al contrario, la convoca y consagra; sin embargo, no es frecuente la coincidencia cabal de los mismos términos, terminales de verso, en la rima de Borges:

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.

Casi al borde de la eternidad, "los rostros pasan como el agua", como "los días del hombre y de sus años" y, acompañando todo ese tiempo, "el río es interminable". El poema termina así, termina por no terminar, dos veces interminable.

En fin, han sido varias las pistas recorridas para alcanzar la meta y rescatar el sentido original de *poietikos*, en griego, "que tiene la virtud de hacer", o sus variantes más próximas. El término designa el título, el nombre propio de la *Poética* de Aristóteles, origen de un discurso adoptado discontinuamente por distintas escuelas o autores, que ofrece el punto de partida del análisis poético inicial: describe las obras, el número y la natu-

17 "*Il faut n'appeler Science que l'ensemble des recettes qui réussissent toujours. Tout le reste est littérature*", *ibid*., p. 118.
18 W. Blake, "To the evening star" <http://www.amblesideonline.org/Blake.shtml>.
19 Véase G. Hartmann y T. Sebeok hablando de Blake uno y de Jakobson el otro.
20 J. L. Borges, "Arte poética", en *El hacedor, op. cit.*, p. 221.

raleza de las partes, establece nomenclaturas, diferencia los tipos de imitación según los medios para realizarla (las voces de quien habla, las cosas que se imitan, las formas diferentes de imitar, las miserias y pasiones de la tragedia que com-padece el espectador).

Con criterio semejante e igual denominación, una versión posterior y neoaristotélica surge en pleno auge de un revisitado positivismo estructuralista, amparándose en el mismo título y dedicando, durante largas décadas, todo el espacio al tema. Se nombra así, invocando el tratado peripatético y fundacional, la famosa revista *Poétique* y a la interrogante doblemente fundadora de Roland Barthes cuando empieza por preguntarse, citando a otros que lo precedieron, "¿Por dónde comenzar?", o las variantes que al título de "Poética" fueron introduciendo las iniciativas editoriales, sin apartarse de esa intención disciplinaria inicial, iniciática, augural. ¿Corresponde hablar hoy de la revista que sobrevive prolongando una especie de testamento en entregas que pasan largamente el centenar? A pesar del rigor intelectual, de la precisión analítica y de otras calificadas virtudes filológicas que se mantienen, se advierte con pesadumbre cierta resignación nostálgica, el escaso vigor y vigencia de los planteos, las clasificaciones algo forzadas, una terminología fechada, trasnochada. Su descaecimiento contrasta con la avidez y adhesión con que se leían y estudiaban sus premisas y doctrinas en los años setenta, insinuando una paradoja: una corriente formalista, estructuralista, que se enfrentó a la historia, que se impuso en su contra con la mayor severidad, queda sometida a la temporalidad y resulta víctima del progreso que entendió introducir. Si bien esa corriente intentó prescindir de la historia, el propio devenir de la historia la derogó. Una evolución o discontinuidad previsibles, inherente a las ciencias y las técnicas derivadas, no deja de sorprender en las humanidades penetradas por mitos y obras que tienden a permanecer, de modo que, aun apartándose de la historia, la ordenan, la transforman. Por un lado, las coincidencias extienden las zonas de misterio, de indefinición, las recurrencias, los agujeros lógicos, las parcialidades de la razón que propician dobleces y dualidades, las explicaciones que nunca alcanzan. Por otro lado, los temas devienen tópicos, mecanismos de la imaginación que se repiten y apenas se diferencian; aun sistemáticamente marginada, la historia no deja de incidir, de coincidir, hostigando los planteos que pretenden omitirla.

Sin embargo, si en esta ocasión no corresponde atenerse a la poética de un filósofo en particular, si no se atienden las sucesivas poéticas o poéticas en general, tampoco abordaría una historia de la poética, aun reconociendo que se trata de una perspectiva doblemente pertinente ya que, por histórica,

invalidaría o atenuaría, hasta cierto punto, la siempre admisible oposición aristotélica entre *historia* y *poesía*.

* * *

No se ha adoptado, entonces, una perspectiva histórico-comparativa de las nociones que incidieron en la creación literaria o procedieron de ella, ni de las diferencias que guardan las poéticas con los procedimientos de producción poética, ni de los fines de la literatura, ni de la formulación de doctrinas y su articulación analítica o pedagógica, ni los autores que elucubraron sus teorías *sobre* el hacer poético –y la preposición *sobre* vale también referida a la Idea de una teoría entendida como por "encima de"–. Tan precisa como cierta, la perspectiva de Baudelaire actualiza el planteo:

> Tal es el punto de partida de los falsos espíritus, o por lo menos de los espíritus que, no siendo poéticos en absoluto, quieren razonar poesía. La idea, dicen, es la cosa más importante (deberían decir: la idea y la forma son dos seres en uno); naturalmente, fatalmente, se dicen de inmediato: puesto que la idea es la cosa importante por excelencia, la forma, menos importante, puede ser soslayada sin peligro. El resultado es *la aniquilación de la poesía*.[21]

Si se habla de "la poética de los poetas", falta, por implícita, la *poesía*, un tercer término que dirime el conflicto. Decía William Butler Yeats o, mejor dicho, Richard Ellmann –su mejor crítico–: "[...] dividirse conscientemente en dos partes implica la existencia de un *tertium quid* que hace la división. [...] La búsqueda de la unidad fue, en parte, defensiva. Y este tercer término tiene ese carácter";[22] una búsqueda esotérica por restablecer o consolidar la unidad perdida. Tal vez uno de sus versos más conocidos sintetice la inextricabilidad o indecidibilidad de estas nociones en una confusión que es su íntima fusión con otro, la más profunda: "Who can tell the dancer from the dance?" o, asimismo, "How can we know the dancer from the dance?".[23] No extraña que, en su inglés, *contar* se entienda como "cortar",

21 Ch. Baudelaire, "Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains", en *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 143. La cursiva es mía.
22 R. Ellmann, *Yeats. The man and the masks*, Nueva York/Londres, W. W. Norton & Company, 1978, p. 118.
23 W. B. Yeats, "Among school children", en *The tower*. *The collected poems of W. B. Yeats*, Nueva York, Macmillan Publishing Company, 1898, p. 217.

saber como *separar*, que es abstraer. Indisociables, *ser* o *hacer* o *saber hacer*, se funden en un mismo gesto coreográfico o musical; indiscernibles, el poeta y la poesía incluyen también su poética: saber cómo hacer poesía y hacerla. Haroldo de Campos enfatiza esa unidad desde un título pertinente, en su último libro: "*ars poetica: uma arte*",[24] arte y poética una, no se distinguen. Sin poesía, ni poética ni poeta y, si este truismo como tal no es menos evidente que trivial, la confesión de Goethe que transcribe Benedetto Croce sería una prueba, tal vez redundante, de esa asociación flagrante:

> A quienes insistían por saber qué dísticos de Xenia publicados bajo los nombres de Goethe y de Schiller, pertenecían a uno o al otro, Goethe, fastidiado, respondía "¡Como si conocer esa pertenencia tuviera algún valor o beneficiara en algún sentido! ¡Como si no fuera suficiente que los dísticos estuvieran ahí! Ambos compusimos numerosos dísticos juntos; con frecuencia, yo proporcionaba el pensamiento, Schiller, los versos; otras veces, ocurría lo contrario; otras, otra vez, Schiller escribía en verso, y yo, lo otro. ¿Cómo pretende usted que ahora pueda discutir esto es tuyo y esto, mío?".[25]

¿Cómo distinguir la poesía razonada de la poética de arte plena, escindir la creación de su reflexión si ni siquiera es posible distinguir entre quien rima y quien piensa, aun cuando se trate de dos poetas individuales y distintos? Más difícil aun cuando es el mismo poeta quien las pone en obra: "*Ars poetica: uma arte*".

No sorprende la constatación de la unidad ni tampoco el anhelo de alcanzarla. La aspiración se repite de tiempo en tiempo, de ahí que Baudelaire en "Estudios sobre Poe" se la haya asignado al poeta:

> La idea de unidad también persiguió a Edgar Poe, y él no dispensó menores esfuerzos que Balzac a ese acariciado sueño. Es cierto que esos espíritus especialmente literarios llevan a cabo singulares cabalgatas a través de la filosofía, cuando se disponen a hacerlo.[26]

24 H. de Campos, "Ars poetica: uma arte", *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, San Pablo, Editora Perspectiva, 1998, p. 61.

25 B. Croce, *La poésie*, París, PUF, 1951, p. 144. El título traduce *Xenien* (1795-1796), poemas crítico-satíricos de Goethe y Schiller, que retoman el término griego *to ksénion*: "presente de hospitalidad" que se daba al extranjero.

26 Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.,* vol. II, p. 248.

Próximo a la noción de *poiética* de Valéry, el lenguaje de la poesía, que es sustancia de creación, no se diferencia del lenguaje de su reflexión, condicionado por un estado de ánimo (Croce) o un estado poético (Valéry), estados de un mismo *entusiasmo* que desborda la imaginación en pensamiento y el pensamiento en imaginación. Se recordaba más arriba el aforismo de Emerson: "*Every word was once a poem*" que, en términos más o menos contundentes, no se diferencia demasiado de la convicción de otros poetas.

Mallarmé decía: "El verso que de varios vocablos rehace un término total, nuevo, extranjero respecto a la lengua y como encantatorio, logra ese aislamiento de la palabra".[27]

Si, según este poeta, la poesía de Poe da un sentido más puro a las palabras de la tribu y, como Baudelaire, considera la "Philosophy of composition" de Poe[28] como un "puro juego intelectual", no sorprende entonces que haya sido Mallarmé quien asimilara método a ficción y que Borges tampoco los distinguiera: "Por lo demás, descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales".[29]

De la misma manera que Emerson alega el origen mítico y poético de cada palabra, Borges se afana por encontrar la palabra que condensa la remota unidad de la poesía y sus ficciones la imaginan o pronuncian. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", el narrador señala que "Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra". No sé si es esa palabra la misma que buscan los poetas en "UNDR"[30] pero, si bien se trata de otro cuento, en otro libro, no debería ser muy distinta: "Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra. [...] He jurado no revelarla. Además, nadie puede enseñar nada. Debes buscarla solo". En el pasaje de otro cuento, cuenta: "El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra".[31] Una vez más, como en los misterios del Principio, en cuatro letras, se abrevia una maravilla que es y la nombra: "Dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla". Maravilla y extrañeza comprometidas en una

27 S. Mallarmé, "Variations sur un sujet", en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1945, p. 368.
28 Traducido por Baudelaire como "Genèse d'un poème".
29 J. L. Borges, "Prólogo", *Elogio de la sombra*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. II, p. 353.
30 J. L. Borges, "UNDR", *Libro de arena*, en *ibid.*, vol. III, pp. 48-51.
31 J. L. Borges, "Parábola del palacio", en *El hacedor*, *op. cit.*, pp. 41-42.

sigla que abrevia la palabra *wonder* y me pregunto (*I wonder*) sobre la clave que cifra la reunión profunda de la poética en poesía, una unidad que evita la fragmentación del conocimiento, la segmentación de las disciplinas, la dispersión de las cosas y las voces.

Tratándose de la poética de los poetas, parecería necesario preguntarse, una vez más: "¿Qué hace que un mensaje verbal se constituya en obra de arte?". Formulada por Roman Jakobson en su clásica "Lingüística y poética"[32] no la abordaría sino por interpósita y poética persona, es decir, entreviéndolo a través de las palabras de Octavio Paz: "Decir: hacer"; así se titula el primer poema de *Árbol adentro*, que aparece dedicado al mismo Jakobson. Una palabra performativa la suya, asienta los pilares de la poesía que "No es un decir: / es un hacer". Si las doctrinas formalistas necesitaban partir de las oposiciones, Paz las concilia, las contrae sin diferenciar la acción de la dicción. Si cada letra cuenta, aunque más cuentan las palabras, también las conjunciones más simples cuentan; tal vez en el pasado, alguna vez, fueron un poema. Decir o hacer, se alternan o no, son lo mismo a partir de la poesía: "Es un hacer /que es un decir".

> La poesía
> se dice y se oye:
> es real.
> Y apenas digo
> *es real*,
> se disipa.
> ¿Así es más real?

La poesía se disipa en poética, como ya se dijo, y lo contrario es cierto, las palabras van y vienen, entre las vagas olas que no se repiten en la corriente de un mismo río, interminable:

> Idea palpable,
> palabra
> impalpable:
> la poesía
> va y viene
> entre lo que es
> y lo que no es.

32 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963, pp. 209-248.

Como quien entra en religión, el poeta entra en poesía; de la misma manera, el teatro en teoría o al revés, sus diferencias no se oponen ni se segmenta la visión en divisiones sino parte de una unión inicial, *uno* de *unión* y de *principio*, dicen lo mismo:

Los ojos hablan,
                    las palabras miran,
las miradas piensan,
                    Oír
los pensamientos,
                    ver
lo que decimos,
                    tocar
el cuerpo de la idea.

Los versos de Paz se cruzan como Verlaine cruza los sentidos:

En el poeta:
El oído habla
La boca escucha
Es la inteligencia, la vigilia que engendra
y sueña.[33]

La unidad primordial se expresa de varias maneras, como la palabra que es versión final de un poema, como el verso que rechaza el aislamiento de la palabra sustituyéndola por esa enorme palabra que tal vez era el objetivo poético tanto en el planeta Tlön como en este "Orbis Tertius", por esa "*ars poetica uma*", la indecisión, la conjunción entre lo preciso y lo impreciso que da lugar a la canción gris de un poeta que se asocia a la teoría desvaída de otro, o al polvo ceniciento de los sueños. En un caso la incertidumbre, en el otro, la certeza; los opuestos se desvanecen en un mismo color impreciso casi incoloro, como esos espectros.

33 P. Valéry, *Tel quel,* vol. 1, p. 175:
Dans le poète :
L'oreille parle,
La bouche écoute;
C'est l'intelligence, l'éveil, qui enfante et
rêve;

A mediados de siglo, o poco antes, fueron varios los finales que se anunciaron precipitando una serie de finales. Tal vez la consigna de Adorno "*No poetry after…*" aludía a que todo empezó a terminar ahí, en el lugar donde la historia localiza el horror. No sólo la poesía o, con ella, la poética y la teoría. Aunque fueron otros los finales, por históricos, exteriores, más visibles, los más proclamados: la propia historia sobrevive a los anuncios de su fin, a la pérdida de las diferencias, de las oposiciones, de los formalismos o estructuralismos, de sus doctrinas, de las ideologías, que cayeron a la par pero con menos estrépito que cuando cae un muro, símbolo de otras caídas que se prefiere no volver a nombrar.

El aforismo de Haroldo, una "Minima moralia", orienta esta búsqueda hacia un final incierto:

já fiz de tudo com as palavras
agora eu quero fazer de nada

Similar fatalidad acecha a una poética que no se distingue de la poesía, ni de su decir hacer o de su decir deshacer que es hacer dos veces.

4
A través de las fronteras del discurso: aventuras y desventuras de la travesía

La preocupación por el espacio, por superarlo o atravesarlo, y por conocerlo, ha sido, desde los principios del pensamiento, una de las constantes que sigue dando lugar a los ejercicios más variados de la imaginación y de la reflexión. En la actualidad, esa preocupación se ha convertido en uno de los tópicos –en todos los sentidos del término– más interesantes, donde se cruzan la ficción, la ciencia, la tecnología, y las distintas especulaciones que analizan y teorizan sobre el espacio según las diferentes realizaciones artísticas y las disciplinas específicas que las consideran. Son numerosos los cambios que derivan de la crisis plural de un espacio insólito, que no llega a definirse, oscilando entre dimensiones extremas que suscitan profundas resonancias en quienes piensan el presente, la presencia, y sus ambiguas representaciones. Me interesa, en esta oportunidad, observar los movimientos que lo atraviesan, desde una perspectiva predominantemente literaria y a partir de un discurso inusual, que privilegia la comparación como uno de los procedimientos epistemológicos prioritarios. Las aventuras del conocimiento atraviesan ese espacio complejo y problemático, llevando a cabo traslados o travesías que llegan a emblematizar una época de cambios, de deslizamientos disciplinarios y realizaciones que cuestionan el espacio, a la par que lo determinan.

Luego de estudiar algunas dualidades propias de la preterición y de la anáfora en los capítulos precedentes, las ambivalencias de sus atribuciones que se verifican dentro y fuera del discurso, o las verdades de una poética que se encuentra en la confluencia del ensayo y la poesía del pensamiento, intentaré abordar el tema de esos entrecruzamientos como "travesías",[1]

1 "Travessias" fue el tema propuesto para el IX Congreso Internacional de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), que tuvo lugar en Porto Alegre en julio de 2004.

una noción *ilimitada* –tanto por la necesaria suspensión de límites, por su extensión– a la luz de varios pensadores que coinciden en meditar sobre el cruce de fronteras, reales y textuales, donde se configura un espacio de tránsito y donde el tiempo, efímero, también transcurre. Habrá que volver sobre la traducción, sobre el desgaste y rescate que esos movimientos de la travesía y los traslados de la traducción implican; sobre la necesidad de entablarlos por medio de transformaciones que, alternativamente, duplican la escritura, una forma de dualidad, y el *duelo*, un reto, el desafío que no descarta el pesar de Babel, el dolor por la unidad perdida que la traducción aspira a reparar.

Desde las audacias náuticas y las crónicas de aventuras que las registran, hasta las vertiginosas y sedentarias navegaciones en Internet, las disquisiciones sobre la travesía pueden abarcar todo el universo que nos interesa o incumbe. Comprenden los diferentes planteos en los que se concentra la reflexión contemporánea, así como el acontecimiento de la totalidad en sí que (en el sentido que le asigna Maurice Blanchot al término), dada la vasta variedad de los aspectos involucrados, no le es tampoco ajena. En parte, Roland Barthes había previsto, al definir la noción de "Texto", las dimensiones colosales de esa sustancia inasible y en movimiento:

> El Texto sólo se comprueba en un trabajo, una producción. De ahí que el Texto no pueda detenerse (por ejemplo, en un estante de la biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede atravesar notoriamente la obra, varias obras).[2]

Si, en el pasado, quienes pensaron las diferencias hicieron de las oposiciones su razón ideal de hacer; si esas diferencias lograron "cambiar, incluso, las propias condiciones de nuestro pensamiento",[3] llegando a cuestionar el estatuto de la realidad y de sus confines, esa visión ideal alteró el orden disciplinario y, previsiblemente, los límites epistemológicos. Si son conocidas, asimismo, las coincidencias y rivalidades entre los límites del lenguaje y los límites del mundo, no lo han sido menos los deslizamientos metalépticos[4] multiplicados en las obras literarias o artísticas, donde la ficción penetra, como en un sueño, aquello que no lo es. No es difícil advertir que un cuestionamiento transgresivo ha dejado en suspenso los márgenes de

2 R. Barthes, "De l'œuvre au texte", en *Le bruissement de la langue*, París, Seuil, 1984, p. 71.
3 Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, París, Seuil, 1970.
4 G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, París, Seuil, 2004.

la filosofía y que, en consecuencia, siguen estremecidos los umbrales del conocimiento y sus teorías, propiciando vacilaciones que los atraviesan, como flechas disparadas en distintos sentidos, haciendo de la verdad un blanco fácil.

Una experiencia consecutiva, esta vez sin límites, encuentra en las indefiniciones de la travesía, en la metáfora del pasaje, del transporte, del tránsito, de la transferencia, de la traducción y transposición, del traslado y la estadía –que no se oponen–, tanto el cambio como la permanencia que la definen. En tanto se perfila como una figura del discurso, *travesía* vale asimismo como metáfora literal (si se admite la ambición dilógica que incluye en la *comprensión* tanto el sentido figurado como el más literal) pero retuerce, además, la cuerda de la llamada "*métaphore filante*", una adjetivación que no sabría traducir pero que da a entender la posibilidad de observar la continuidad de una figura a través de un texto y la felicidad de tirar de un hilo retórico que conduce el motivo, tramando tema y tela en todas *direcciones* –que son sentidos– para lucirlo en un tejido justo, ceñido.

Ya se ha adelantado, en primer término, que, una vez más, una obra magistral, en este caso *Grande sertão: Veredas*, y su gran autor, João Guimarães Rosa, dan lugar a discusiones que justifican las dimensiones institucionales y las derivaciones temáticas de más de un encuentro.[5] Más aun, si "a metáfora poética gestada no imaginário rosiano" propicia las especulaciones y comparaciones de la labor académica, el monólogo interminable de Riobaldo, su soledad en las desolaciones del *Grande sertão*, como motivo específico de la reflexión crítica, dan origen tanto a una dicción nacional como a la investigación sobre una de las más arcaicas o arcanas relaciones entre el discurso y el desierto. En este contexto, en consecuencia, no sería desacertado volver a identificar –como se hacía en los capítulos previos– *palabra* y *desierto* en una singular raíz que el hebreo revela, más mágica y mística que etimológica, ya que siempre sorprende confirmar que comparten ambos términos un mismo origen. Mancomunados en el hebreo original, ilimitables, aparecieron unidos en el Génesis, y continúan desde entonces esa unión, como si la palabra en soledad no fuera una voz en el desierto sino cifrara el misterio del desierto mismo.

Resulta curioso comprobar que, a pesar del vaivén de las doctrinas, de las oscilaciones y vacilaciones que las fundamentan o cuestionan, de las

5 Por ejemplo el Coloquio "Encontro intermediário, de julio de 2003", en Porto Alegre.

iniciativas en que el devenir disciplinario arriesga sus verdades, nuestro pensamiento sigue manteniendo la lógica de una misma estrategia ancestral, instalada desde el pretérito más remoto hasta hoy, según la cual se estima una obra literaria y maestra como punto de partida, como si no fuera posible empezar a pensar y actuar sino a partir de esa totalidad en ciernes que reservan las realizaciones divinas y literarias, la Biblia, los poemas homéricos, las tragedias clásicas, consagradas por sus valores poéticos y por el mero hecho de una posteridad que los promueve y prolonga.

El procedimiento es tan natural que ni se llega a percibir ese doble movimiento de aproximación y alejamiento que forma parte de la literatura, que parte y se aparta de ella, "dejando a la epopeya un episodio, / una fábula al tiempo",[6] precipitando el conocimiento de una época y de su épica, a la par. Tanto las premisas de la filosofía básica, aquellas a las que se remonta la iniciación del discurso teórico-crítico y que establecieron las bases del pensamiento occidental, como las que preceden a tiempos por venir, determinaron las hipótesis del comienzo, de las que aún preferimos no alejarnos demasiado, concertándolas con las derivaciones que promueven otros usos más fugaces e intereses menos poéticos que la actualidad elabora.

De la misma manera que hace años, en un célebre ensayo, Blanchot se preguntaba "*Où va la littérature* ?",[7] años después no hace muchos, un libro de la UNESCO estructura una pregunta similar: "*Où vont les valeurs* ?".[8] Paul Ricœur, que colabora en ese libro, propone modificarle su título para preguntarse: "*Par où vont les valeurs* ?".[9] Le importa más hablar de las travesías, los trayectos y las posibles errancias, de las rutas atravesadas según orientaciones imprevisibles, que limitarse a hacerlo sobre un "lugar" en particular. Más que el interés por un espacio dado, le pesa que esa finalidad sea una fatalidad, un destino. Para evitar las confusiones y los impases que llevan a caminos sin salida, orienta el itinerario de ese deambular según "dos polos":

6 J. L. Borges, "Tango", en *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
7 M. Blanchot, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959.
8 J. Bindé (dir.), *Où vont les valeurs?*, París, UNESCO/Albin Michel, 2004.
9 P. Ricœur, "La question 'Où vont les valeurs?' titre de l'ouvrage que vient de publier l'Unesco et auquel j'ai participé, est une question intimidante, et je voudrais la rapprocher de nous en posant plutôt la question 'Par où vont les valeurs?'. Je parlerai ainsi de chemins que nous pratiquons, de trajets, d'itinéraires où des errances sont possibles, des avancées, des reculs - un chemin et non pas un lieu", "Cultures, du deuil à la traduction", *Le Monde*, París, mayo de 2005, pp. 1 y 19.

> Por un lado, el hecho de la pluralidad: existen culturas, lenguas, naciones, religiones, y no podemos proyectar el estado de la humanidad que no se encuentre sometido a la condición de la pluralidad.

Pero agrega:

> Pero, por otra parte, disponemos de un horizonte que es la humanidad, término en singular, mientras que las culturas existen en plural.

Es difícil sustraerse a hábitos de pensamiento demasiado afianzados o a automatismos de nociones tan arraigadas, sobre todo cuando no se advierten como tales. Sin embargo, a pesar de reconocer la legitimidad de fronteras definidas, necesarias para que se distingan las particularidades propias o rivales y se habiliten los intercambios culturales, Ricœur propone sustituirlas por la idea de *rayonnement*, por esa irradiación que los centros culturales crean, capaces de provocar otras tantas respuestas en centros diferentes, no ya condicionados por la soberanía de algún Estado-nación sino por la definición y el esclarecimiento de sus vínculos interculturales. El aura prevalece sobre el lugar, la irradiación sobre la radicación, y los centros, como si ya no lo fueran, se dispersan.

A pesar de las ambiciosas dimensiones del planteo, a pesar de la escasa significación de las partículas gramaticales, esos aspectos, que son los que más le importan, podrían resumirse en la partícula *por*: como los valores para Ricœur, por esa partícula pasan la travesía, las rutas, el intercambio y los movimientos, la necesidad de optar entre distintos caminos o métodos, todo eso condensado en una sílaba y una precaria función gramatical. Por menor que sea su mención, en esa preposición resuenan aún las especulaciones que hace algo más de veinte años formulaba Jacques Derrida en Montevideo, a propósito, precisamente, de la "invención del otro". *Por* o *par* cifra una clave de iniciación en ambos pensadores. Empezando por citar el poema de Francis Ponge, "Fable", Derrida partía de la misma preposición, ya que el primer verso de "Fable" empieza por *por*. Repetida, la preposición repercute en el poema, como un golpe, como más de uno. Parece que la repetición machacara el verso o la verdad,[10] haciendo oír el ruido de la fractura que quiebra no sólo el espejo y la fortuna sino la naturaleza ambivalente de la palabra que, aun en las medidas reducidas

10 Se citaba en el primer capítulo a propósito de la verdad que la fábula puede revelar.

de la preposición, contrae los dos polos de que hablaba Ricœur: "Par le mot *par* commence donc ce texte".[11]

Contundente, la aseveración se *muestra*, está ahí, a la vista, reflejada en una línea de la página como en la superficie de un cristal transparente o azogado. El mínimo régimen semántico de la preposición ya dice bastante: *por* no sólo indica el desplazamiento de un término por otro sino que es signo de una multiplicación e imprime un movimiento hacia un espacio diferente. En el verso de Ponge se menciona, en primer término, el uso concreto y particular de la preposición. Invocada en segundo término, la preposición cambia de estatuto. Repetida, es origen de una dualidad especiosa que podría denominarse el *efecto de espejo*: reflejo y reflexión, imagen y pensamiento, en uso y desuso, coinciden en la misma voz, en el mismo horizonte de universalidad que Ricœur trazaba para asegurar la universalidad de las pluralidades culturales que están en juego, aun en la expresión mínima "¿Por dónde van?", de manera que aún sea posible marcar un derrotero.

Formulado en términos de oportuna actualidad, el cambio de nombres no alcanza a disimular las renuncias ni deroga los debates, que se vuelven a encender, entre la postulación de la universalidad y sus querellas o quimeras, entre el infinito y los fines, que no lo niegan, o la finalidad que presumiblemente se procura. Tal vez atisbe en esa pluralidad de fines y finales su especie de eternidad, que oscila entre la historia y la poesía, entre la apariencia y la verdad, entre la observación cautelosa de los límites y las transgresiones más o menos intrépidas que los impugnan. Solidarios, los *términos* –que también denotan un fin, una forma de terminar– se requieren recíprocos.

Pero Ricœur no es el único en entrever que el mayor traslado de valores culturales se produce gracias al "milagro de la traducción". Dirigida en uno y otro sentido, evitando un "*sens unique*", que le quitaría la pluralidad de sentidos a una interacción que interesa en tanto facilite esa ida y vuelta, la traducción hace posible el tránsito de una cultura a otra cultura:

> La traducción es la mediación entre la pluralidad de culturas y la unidad de la humanidad. En tal sentido, hablaría del milagro de la traducción y del valor emblemático de las traducciones. [...] La traducción no se reduce a una técnica practicada espontáneamente por viajeros, comerciantes, embajadores, contrabandistas, traidores y, dentro de una

11 J. Derrida, "Psyché o la invención del otro", en L. Block de Behar (ed.), *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Montevideo, XYX, 1987.

> disciplina profesional, por los traductores e intérpretes: constituye un paradigma de todos los intercambios, no sólo de lengua a lengua sino de cultura a cultura. La traducción se abre sobre universales concretos y nunca sobre un universal en abstracto desconectado de la historia.

De un espacio a otro, sin límites y sin tiempo, la promesa de eternidad no es ajena, sin embargo, al horror de la historia ni a las tempestades que asombran al *angelus novus*, inmóvil, estupefacto ante las vicisitudes que otros llaman "progreso". Por eso, la tarea del traductor asume, en el pensamiento de Walter Benjamin, una función mesiánica y anticipa, asimismo, en la calamidad, la trascendencia. Por los trámites de la traducción, Benjamin vislumbraba la lengua del Paraíso, una pre-lengua, anterior e interior, pura y perfecta, más allá de los pasajes y sus parajes, de los tránsitos y sus trances: la revelación. Es en ese espacio informe, entre lenguas como llamas, donde radica la inmanencia de un paisaje primordial.

Similar a "O idiomaterno, o a duras penas, o em outros tempos, o ainda um dia? – Ar":[12] es aire aural de Haroldo de Campos, quien supo hacer de ese aliento fundacional y familiar de la concepción de Benjamin, su idioma poético y precursora su prédica teórica.

De la misma manera, Ricœur advierte, en los beneficios de ese traslado, el daño, el "transporte" y, en las aventuras de la traducción, la desventura. Si bien no menciona a Benjamin, o no lo tiene presente, Ricœur alude a una pérdida similar y también previene, en las alegrías de la reciprocidad, la parte del duelo. Son sus palabras:

> Aquello que la traducción puede producir [...] es la idea de aceptación de la pérdida, la idea del duelo. Ya tenemos el duelo de la traducción perfecta. No hay traducción perfecta, siempre se puede retraducir y siempre la traducción está en marcha. Querría extender la idea de pérdida y de duelo a la relación de las culturas entre sí.

A pesar de las tentativas por superar las oposiciones y la tentación a suspender las categorías, en los planteos de Ricœur se vuelve a insinuar el conflicto entre la Idea perfecta y las variaciones de las realidades que ampara, entre la aspiración a las generalidades de la reflexión filosófica y las impostergables eventualidades de la historia, entre lo universal y lo

12 H. de Campos, "Ciropédia ou a educação do príncipe, 10", en *Transideraciones/Transiderações*, recopilación y traducción de E. Milán y M. Ulacia (eds.), México, El Tucán de Virginia, 1987, p. 42.

accidental. Rivales y afines, se nutren de las tradiciones propias y ajenas, de la reivindicación y la renuncia. Entre la apropiación y la enajenación, entre la conservación y la pérdida, se conserva la memoria tanto como los olvidos, inevitables e inextricables los dos. Inherentes a la suerte de los hombres, están ahí apuntando hacia una misma meta:

> El cruel siglo xx europeo impuso esta consideración. La capacidad de hacer el duelo debe ser aprendida y reaprendida constantemente. Es necesario aceptar, en nuestros intercambios culturales, lo que haya de indescifrable en nuestras historias de vida, de irreconciliable en nuestros diferendos, de irreparable en los daños sufridos e infligidos.
>
> Cuando se ha admitido esta parte de duelo, se puede confiar en una memoria pacificada, en el fuego cruzado entre focos de culturas dispersas, y en la reinterpretación mutua de nuestras historias y en el trabajo de traducción, nunca terminado, de una cultura a otra.

¿Es la misma parte, esa parte del duelo que preocupa a Ricœur, la parte del fuego de la que hablaba Blanchot hace más de medio siglo? Fuego y duelo asociados, a través del tiempo, por desapariciones y tragedias que no cesan. ¿Es el mismo duelo el pesar que aflige a ambos pensadores en circunstancias bastante distantes y distintas? ¿Son diferentes las parcialidades de esa hazaña que Benjamin denomina "la tarea del traductor" y que, según el propio Benjamin, es tanto acción como renuncia, ambivalencias de la dualidad y el duelo como punto de partida?

Si los criterios taxonómicos que clasifican las obras literarias según sus atributos ya no son de mayor interés, si la categorización de los géneros tradicionales ha sido desplazada por otros géneros más previsibles o, en tanto que biológicos, más visibles, se presume, más que una transformación sustancial del pensamiento, la instalación de un aparato inestable, itinerante, nómada, que privilegia la travesía como el mejor sitio o situación. Sin embargo, ese tránsito es jurisdicción de la muerte ya que "el trabajo nuevo siempre nuevo disimula otra experiencia mucho más dolorosa: la travesía de la muerte".[13]

Tal vez Blanchot estaba en lo cierto cuando no le concedía a la literatura el derecho a considerarse ilegítima, ya que el hecho mismo de cuestionarse

13 ["le nouveau toujours nouveau dissimule une autre expérience, beaucoup plus douloureuse : la traversée de la mort"], en Ch. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, París, Galilée, 2003, p. 19.

la legitimaba: "Tal vez la literatura no tenga el derecho de considerarse ilegítima".[14] Realización y negación, como el lenguaje que revela y releva a la vez, la literatura se construye sobre sus propias ruinas, como un templo sobre los escombros de otro templo o de otros tiempos. Páramo y palabra, es el propio Blanchot quien se adelanta a denunciar el lugar común de esta paradoja.

Ya no se intenta ajustar la obra literaria a códigos que pretendían revelar una verdad o adecuarla a las limitaciones de modelos establecidos o describirla según técnicas restrictivas procurando, de esa manera, dejar de lado tanto una visión esencialista como la aporía de los límites.

Aunque desde otra perspectiva, no demasiado diferente, Derrida apunta una situación igualmente paradójica:

> Para abordar un texto, antes que nada éste debería tener un borde. En la cuestión del texto, la que se elabora o se transforma desde hace una docena de años, no sólo se ha tocado el borde (escandalosamente, como Mallarmé anunciaba "On a touché au vers"), a todos esos límites que forman el reborde corriente de lo que se solía llamar un texto, de aquello que se creía poder identificar con esta palabra [...].[15]

Blanchot intenta sustraerse a las vicisitudes de la historia, a la inmediatez de las situaciones compartidas, a la "coincidencia" de compromisos ocasionales, a la compasión, abogando por un derecho paradójico y fatal: "La literatura y el derecho a la muerte" es el capítulo final y doloroso donde medita sobre un sacrificio que supera la pérdida porque el texto queda a salvo,[16] aun cuando el conocimiento literario se construya sobre su aniquilamiento o, como decía Góngora, en verso ajeno: "Ardiendo en aguas/ muertas llamas vivas".[17] El libro de Blanchot se titula *La part du feu* y, si

14 M. Blanchot, *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 294.
15 J. Derrida, *Parages*, París, Galilée, 1986, p. 127.
16 G. Hartman, *Saving the text: Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1981.
17 L. de Góngora y Argote, "A la rigurosa acción con que San Ignacio redujo un pecador" o "A San Ignacio de Loyola, que metido en una laguna fría revocó a un hombre que iba a pecar" [1610], en *Obras*, vol. I, ed. facsimilar, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante/Biblioteca Nacional, Madrid, 2005. En su poema Góngora glosa el citado verso ajeno. Véase <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13593064112461495222202/ima0020.htm> o <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01937963762365135238813/026766_0029.pdf>, pp. 297-298.

bien ya no le interesa reivindicar el poder de la literatura, es apenas el poder seguir existiendo de la literatura el que está en juego. El derecho del lenguaje valida "*le droit à la mort*", la potestad de hacer aparecer y desaparecer le fue conferida, no ya como dos instantes diversos, sino como una misma forma de acción o dicción: la instancia en que el gran desierto las identifica en las consonancias de una misma voz.

La asociación entre pasaje y silencio, entre mutación y mutismo no se verifica sólo por la atrocidad de los transportes y deportaciones cometidos por el nacional-socialismo y los desmanes de los colaboracionistas –en Francia, en Europa– en el siglo XX sino que cuenta desde los orígenes de la imaginación y las palabras que la articulan. Si hablo de un territorio literario, ese territorio es una utopía, la negación de un lugar; el nombre consagra la desterritorialización, que es su naturaleza. Si hablo de quien se arriesga a las aventuras para volver a su patria, es Nadie, alguien que niega como un solo nombre porque "Nadie es la patria".[18] Si hablo de un tiempo, de un lugar, de un hombre, es porque ya no están, explicaría Raymond Queneau. Si en una palabra está todo el río, es el Nilo, y así la nihilización sigue su marcha verbal y mortal: "A chaque être son Non, à chaque bien son mal".[19]

Y es precisamente en esa negación, que es global y total, que "niega la negación del tiempo, niega la negación de los límites" donde radica su acción-dicción: "¿Qué puede un autor? Todo, en principio todo".[20] Esa doble negación, que es condición de la literatura, porque fue previamente la de la palabra, es, según Blanchot, la libertad del escritor que se arroga esa potestad de intervenir en el mundo:

> La influencia del escritor se encuentra ligada a ese privilegio de ser dueño de todo. Pero sólo es dueño de todo, sólo posee el infinito, lo finito le falta, el límite se le escapa. Ahora bien, uno no actúa en el infinito, no se logra realizar nada en lo ilimitado...[21]

Blanchot reconoce en el escritor ese movimiento que va sin interrupción, *sans arrêt* y, casi sin intermediario, pasa de nada a todo, un *passage du rien à tout*, casi insignificante.

18 J. L. Borges, "Oda escrita en 1966", en *El otro, el mismo, op. cit.*
19 R. Queneau, "L'explication des métaphores" [1943], *Les Ziaux*, en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1989, vol. I, p. 66.
20 M. Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.*, p. 306.
21 *Ibid.*

Si una obra puede cambiar el curso del mundo, tal vez no sería demasiado exagerado afirmar que también una palabra puede cambiar el discurso del mundo o el discurso, *tout court*. Y, en el planteo que aquí se propone, esa palabra sería *travesía* o los movimientos que su acción implica. Ambivalente o contradictorio, el término no puede sustraerse a ciertas duplicidades lexicológicas que no eluden los pliegues, que no ocultan una significación excéntrica –o varias– que se presta a la preferencia de un estatuto literario privilegiado y que la pluralidad del diccionario avala.

No sólo en *travesía* se traza ese itinerario lateral y sesgado del viaje. El pasaje, que es devenir, coincide con el espacio de la escritura que permanece. *Derrotero* es camino en español, una ruta, un itinerario en el mar, pero es también el libro que contiene esos caminos, que son también *derrotas*.[22] Un tiempo transcurre pero, concomitante, ocurre la fijación en el espacio que le da lugar; es un pasaje que, traducido, es en inglés *passage*, "travesías". El término contrae las dos coordenadas en una: pasaje y paraje, el pasaje es las dos cosas, espacio y tiempo, un pasaje como los que recorrió y celebró Benjamin en París, *la capital du XIXè siècle*, una construcción o un término fetiche que hace de la ambigüedad su desconcertante certeza: ni exterior ni interior, ni público ni privado, ni calle ni casa, sino todo a la vez. Ese devenir todo favorece la comparación que entabla las diferencias tanto como las afinidades para delimitar un lugar compartido, comparado, común. Pasajes, para Benjamin; parajes para Derrida, partes del duelo o del fuego, otras artes para otros.

Tal vez Benjamin sabía que los pasajes de la ciudad no diferían de los pasajes textuales y, por eso, ni elude las citas que los quiebran ni sorprende que ambos se nombren con el mismo vocablo. El pasaje o el paseante atraviesan el edificio como el texto se desplaza y atraviesa otros textos en fragmentos. La comprensión o la traducción habilitan una especie de *espacio en movimiento,*[23] metáfora del traslado, de transportes, de aviones, ferrocarriles, autos donde el usuario, como en Internet, permanece sedentario, pero como si estuviera quieto y arrebatado por la velocidad, sin moverse y acelerado, estático y avanzando a una velocidad pasmosa.

Los pasajes de Benjamin son los de París y son otros; son también el cruce de las fronteras que quiere atravesar huyendo, de una persecución a

22 DRAE: 3. Mar. Dirección que se da por escrito para un viaje de mar. //4. Mar. Libro que contiene esos caminos o derrotas. //5. Mar. Derrota, rumbo. //6. fig. Camino, rumbo, medio tomado para llegar al fin propuesto.

23 P. Virilio, *L'espace critique. Essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies*, París, Bourgois, 1984.

otra, hasta el trágico fin que a todos nos pesa, el pesar que monumentalizó Dani Karavan en *Passages*. Así se denomina la instalación de un Memorial dedicado a Benjamin en Portbou, para emplazar la aspiración de pasar de la violencia a la libertad, de un país a otro país, o de este mundo al más allá, de pasar y no pasar. Parece justo que, siguiendo los pasos de Benjamin, Karavan haya pensado en instalar su obra en un paraje cerca del cementerio donde Benjamin no está enterrado.[24] Erige un "monumento" del pasaje, del lugar y el movimiento, del deseo de abandonar Francia y Europa, para salvarse de las persecuciones y salvar más que un manuscrito; es memorial, una memoria de la vida que perdió y la travesía que no ocurrió, en igual condena.

Tampoco deja de ser extraño que, precisamente, quien hizo de los pasajes de una ciudad ajena un lugar mítico, haya sucumbido en un pasaje que no realizó. Desde las contraseñas bíblicas al contradictorio *mot-de-passe* que invoca Paul Celan: *No pasarán*, sentencian los ritos de la palabra y el pasaje: un judío sacrificado, dos, incontables. Antes de la guerra y aún continúa. El mismo totalitarismo los convierte, a Benjamin y a Celan, a ambos, en víctimas de sí mismos, al extremo que apresuraron en su muerte dos penas, confundiendo la herida y el cuchillo [*la plaie et le couteau*].

Parte del fuego (para Blanchot) o parte del duelo (para Ricœur), partes de un naufragio por el que se espera restituir, por el sacrificio, la ofrenda; es la historia inconstante, la de todos, suspendiendo la violencia del enfrentamiento porque aplaza el "reconocimiento mutuo de culturas"[25] que se creen diferentes e ignora, por demasiado semejantes, sus coincidencias.

24 D. Karavan, "On the 'Passages' Memorial to Walter Benjamin. An interview by I. and K. Scheurmann", en I. & K. Scheurmann, *For Walter Benjamin. Documentation, Essays and a Sketch*, Bonn, AsKI/Inter Nationes, 1993, p. 255.

25 P. Ricœur, "Cultures, du deuil à la traduction", *op. cit.*, pp. 1 y 19.

5
La traducción del silencio

Intraduisible, même en français.
Stéphane Mallarmé

Traduire, mise en "œuvre" de la différence.
Maurice Blanchot

FRAGMENTOS DISPERSOS: SIGNOS DE RECONOCIMIENTO

Empezaría por evocar la búsqueda de ciertos arquetipos de la imaginación poética, la puesta en página (como si dijera puesta en "escena" o en "obra") de una unidad a partir de la pluralidad de significados de una palabra, los sentidos diferentes que comprende no ya dentro de una lengua sino en más de una, entre lenguas. Se intenta, una vez más, reconocer las posibilidades poéticas de un gesto ambiguo, de una figura ambivalente, aún sin nombre, que se "conforma" a las diferencias entre lenguas y, sin suprimirlas, las deja en suspenso. A diferencia de otras figuras que, por naturaleza, aluden a más de un sentido lingüístico, dentro de una misma lengua, y en plurivocidad crecen, la ambigüedad de esta figura compromete dos lenguas, por lo menos, aunque la propiedad idiomática de su significado literal respectivo, en cada una de ellas, induzca a inadvertir la condición transgresiva, trascendente, de una aventura semántica que, similar a la traducción, se funda en la diferencia de lenguas para superarla.

La tentativa va más allá del reconocimiento de una retórica ocasionalmente bilingüe ya que se dirige a atender esa "fulgurante y armoniosa plenitud"[1]

1 "Foudroyante et harmonieuse plénitude", escribe Mallarmé, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1979, p. 878.

–la fórmula es de Mallarmé– que destellan las palabras por medio de la provocación poética: el acogimiento, en una misma palabra, de voces y silencios que resuenan o callan en idiomas diferentes y, a partir de esas resonancias y ausencias, apreciar apenas la vibración de la unidad escondida entre los fragmentos que el azar dispone y dispersa dentro de una presuntiva totalidad y la imposibilidad de expresarla.

De la misma manera que se ha hablado de la intraducibilidad de Jules Laforgue,[2] entre otras razones, por la frecuencia de este tipo de recursos poliglóticos que anclan su escritura en una jurisdicción transidiomática, se observa en Mallarmé la espacialización gráfica de una simetría mágica que, entre dos lenguas, insinúa el absoluto. La página, si no en blanco, a contraluz deja divisar una traducción en filigrana, una marca de agua, translúcida, iluminada por una etimología que depara el goce del descubrimiento, el estremecimiento fugaz de un sentido nuevo, el más viejo, y no son los únicos poetas en apelar a esa dualidad ni es su lengua la única en dar a otra esa entrada casi secreta.

Apenas entrevista, la palabra original se desdobla en dos o más palabras que, enfrentadas, mantienen un equilibrio transpuesto, vacilante. Queda la sospecha de esa condición angelical, de la que repercuten, como ecos verbales, fragmentos que se repiten para contrarrestar la "falta" de los sonidos ausentes. De ahí que, en alguna oportunidad, haya denominado *intraducción* a esa figura callada, capaz de aludir a los misterios de una traducción imposible: *in-traducción* porque el prefijo, así segmentado, niega la traducción, a la par que propicia discretamente una traducción interna y profunda: una *intra-(tra)ducción*, la interioridad que no oculta la resolución de una necesaria haplología. La atención a esta figura contribuye a vislumbrar cierto fondo original o fundamental que se verifica como una verdad sesgada entre dos lenguas. Recuerda que, consideradas "una por una, las lenguas son incompletas"[3] o simula, por el vaivén de esa bifurcación semántica, la perfección de una lengua previa y pura, anterior, interior, adánica, edénica.

Para imaginar esa plenitud remota de la que hablaba el poeta, de ese fulgor mesiánico[4] que justifica su espera, tal vez sea conveniente detenerse más de una vez en el itinerario hermenéutico, en la operación del entendimiento que implica la traducción, antes de indagar sobre el pronuncia-

2 L. Block de Behar, *Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987.
3 M. Blanchot, "Traduire", en *L'amitié*, París, Gallimard, 1971.
4 H. de Campos, *Bere'shit, A Cena da Origem*, San Pablo, Ed. Perspectiva, 1993.

miento emblemático de Mallarmé que expone la dualidad de la palabra, la imposibilidad de abarcar la idea al mismo tiempo de decirla, el riesgo de contraer la contradicción en la dicción, reduciéndola; de realizar, sólo a medias, un cometido verbal que muestra y oculta al mismo tiempo. Cuando Mallarmé se pronuncia partidario de no introducir ninguna ilustración,[5] no descarta una ilustración interior, un *insight*, en "el espíritu del lector" (son sus palabras), accediendo a una visión más honda que, casi abismal, no deja de ser su negación: *in/sight*. Esta vez el prefijo privativo se basta para introducir ambas nociones, tanto la negación como el movimiento hacia una profundidad interior, pero la suma semántica ocurre en el mismo sentido.

Para abordar el tema será necesario ir por partes, empezando por entrever los segmentos consecutivos de una totalidad que cuenta, simultánea, en un mismo espacio poético, para habitar el lugar de la escritura que delimita una promesa o un desierto. Son tramos discursivos que, a modo de preterición, a la par que dicen, hacen desaparecer aquello que dicen, una deslocalización donde la permanencia de la letra escrita, inscrita, y la fugacidad de la lectura coinciden en un blanco común. Por esas "puras coincidencias" del sentido que lúdico, por la casualidad o el azar, habrá que admitir una apuesta a la totalidad: "De a poco toda la lengua se descubre a la vista, en su simetría y su azar".[6]

La respuesta anterior a la pregunta, también en espejo, dos veces especular, que había formulado Pan, el personaje de Laforgue, daría cuenta de una tautología –o varias– predispuesta a burlar, además de la totalidad, su redundancia, o la contradicción que, como totalidad, también abarca:

"–¿Todo está en Todo?"
"–¡Todo está en Todo!"

En la Antigüedad, la doble cuestión habría remitido a la visión mística de una Inteligencia pura, a su Sabiduría y Plenitud: "Todos están en todas partes, y todo es todo. Cada cosa es todas las cosas", no dudaba Plotino imbuido del más panteísta espíritu platónico y cristiano. En la actualidad, esa repetición repetida sólo sería la llana confirmación de una totalidad planetaria, sin límites, la reiteración familiar de una inmensidad que ya

5 S. Mallarmé, "Je suis pour - aucune illustration", "Proses diverses: Sur le livre illustré", en *Œuvres complètes, op. cit.*

6 ["Peu à peu toute la langue se découvre aux yeux, dans sa symétrie et son hasard"], S. Mallarmé, "Les mots anglais", en *ibid.*, p. 903.

no aterra ni sorprende. Por las dimensiones insondables de tal repetición, el personaje de Laforgue –por más panglossiano que sea– desconstruía, más allá de la verdad polisémica, los arcanos de una etimología predispuesta a abarcar todo. "Pan", el nombre que cifra al unísono pánico y totalidad, la broma, en otra lengua y en la misma lengua de Laforgue, también el fragmento.

Sería difícil evitar el estupor ante la compatibilidad léxica de esa contradicción, una más, con que juega la semántica: un prefijo designa la *totalidad* en un fragmento (*pan*-), pero toda la voz designa un *fragmento* (fr. *pan*) y la *broma* (ingl. *pun*). La asociación homonímica, entre tantas repeticiones, consiente una digresión que legitima, una vez más, la referencia a uno de los pasajes más citados de *À la recherche du temps perdu*, poniendo en evidencia hasta qué punto el fragmento tienta la repetición. El narrador de Proust no duda en repetir varias veces: "*le petit pan de mur jaune*" (el pedacito de pared amarilla), el fragmento de un muro, el fragmento de una pintura deslumbrante, o el fragmento, literario, igualmente deslumbrante, que lo registra. La frase que, como el narrador, repite Bergotte, el personaje, antes de morir: "*le petit* pan *de mur jaune*". Son varios los fragmentos, las piezas distintas de un rompecabeza que hacen juego, en varios sentidos. El narrador menciona la célebre frase de Bergotte, que es el escritor en la novela, quien, al contemplar un fragmento del cuadro de Vermeer, una suerte de *apocalipsis* literal y ambiguo, de "revelación y destrucción", precipita la verdad y su muerte. Gracias "a uno de esos amigos (¿amigo? ¿enemigo?)", Bergotte verifica en la *Vista de Delft* un doble descubrimiento: "el pedacito de pared amarilla [...] estaba tan bien pintado, que si uno miraba sólo eso, como una preciosa obra de arte china, era una belleza que se bastaría por sí misma". Fragmento de un cuadro, totalidad del ideograma oriental, la visión luminosa de un precioso pedacito de pared amarilla –hasta ahí inadvertido– da sentido a toda la creación, a la pintura, al cuadro de Vermeer, un sentido al que Bergotte sacrifica su propia obra o su vida, todo. Como en "Los Faros" de Baudelaire, como en tantos ejemplos contemporáneos, es la síntesis de la imagen visual, su iconicidad instantánea la que revela al escritor la condición estética que la escritura –idiomática, histórica, arbitraria, convencional, consecutiva– disimula. Anticipándose a las desarticulaciones de la desconstrucción, el narrador de Proust en *La prisionera* introduce las circunstancias de la muerte de Bergotte insistiendo sobre las contradicciones o contraindicaciones de los médicos, la adecuación grotesca de sus argumentos profesionales que valen tanto en un sentido como en sentido contrario. El pasaje de la muerte de Bergotte es consecutivo al contrapunto entre esas absurdas

recomendaciones, y los paréntesis irónicos del narrador, que las contradicen, entablan una dialéctica que no pasaría por alto las ambivalencias del *pharmakon*, en labios de un Dr. X: "Ya se sabe, todo remedio, si se exagera, se vuelve un arma de doble filo".[7]

Para los teólogos que Borges evoca en su contradictoria *Historia de la eternidad*, "la conservación de este mundo es una perpetua creación y [...] los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el cielo".[8] Varias décadas después, en "El informe de Brodie", el narrador no se aparta de esa consideración semántica conciliatoria. En términos semejantes afirma: "Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario. No nos maravillemos con exceso; en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir".[9] ¿En nuestra lengua? ¿Español o inglés? Alguien escribe en una, piensa en la otra, y se divierte entre ambas. Los pases no sólo comprometen una lengua o dos. Son instancias de un juego mayor, con antecedentes cercanos, donde se habló de un *panjuego* o una *panlengua*,[10] en los que el poeta y el pintor, en uno, conjuga la expectativa de totalidad con la precariedad de su estatuto de "guardián del umbral".[11] Las encrucijadas de la época, los procedimientos lúdicos, la ambición de los objetivos, la avanzada en que se obstina el "hombre de palabra" que es el poeta, su *vocación* de unidad-totalidad no recortada por las abstracciones que oponen una lengua a otra, una palabra a otra palabra, la imagen a la idea, la letra a su figuración ideográfica, comparten raptos comunes con el "*poliglottismo futurista*" que concentra Alfons Knauth en el "cuerpo panlingüístico de las letras y de los tipos".[12]

Estas disquisiciones no son ajenas a la teoría de Rudolf Pannwitz, a la que refiere extensamente Walter Benjamin, según la cual las traducciones,

7 M. Proust, *La prisonnière. À la recherche du temps perdu*, ed. establecida y presentada por P. Clarac y A. Ferré, París, Gallimard, 1980, vol. III, pp. 185-188.

8 J. L. Borges, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1936.

9 J. L. Borges, *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

10 Inventos y variaciones verbales de Xul Solar a partir del prefijo "pan-" y la aspiración a la totalidad que alentaba por distintos medios artísticos y esotéricos. Alejandro Schultz Solari, su nombre verdadero, era un artista extraño, amigo de Borges y de Bioy Casares. Adopta un nombre propio, lo adapta a la luz invertida, una luz solar que es, más que afín, necesaria a sus prácticas astrológicas, un juego onomástico, paronomástico, que es parecido a la figura de la traducción de la que aquí se trata. J. L. Borges, "Laprida 1214", en *Atlas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

11 M. Blanchot, "Traces", en *L'amitié, op. cit.*

12 A. Knauth, "Il poliglottismo futurista", Actas del Coloquio "Identidad Cultural Italiana", Rhur Universität Bochum, junio de 1996.

incluso las mejores, "parten de un falso principio, en cuanto se proponen germanizar el indio, el griego, el inglés, en lugar de indianizar, grecizar, inglesizar el alemán".[13] Según esa tentativa, el traductor "debe ampliar y profundizar la propia lengua mediante la lengua extranjera". Al traducir "*Bereshit*" (hebr. "Comienzo" de la *Torah*), Haroldo de Campos se proponía "hebraizar" el portugués, una lengua perseverantemente católica, a su entender.[14] No sería exagerado inferir que, tentado por las posibilidades de su quehacer, el traductor emprendiera la tarea de probar que "una lengua puede devenir todas las otras",[15] o le compitiera –es su "*compito*" (esp. tarea, al. *Aufgabe*)– intentar la restauración de un arquetipo que dejara de lado los accidentes de la historia o los pudiera relevar en aras del deseo de eternidad. Los desafueros de la intraducción revelarían trazas de una nostalgia semejante por acceder a la "lengua pura".

Dados esos anhelos, sería imposible eludir uno de los expedientes culturales más profusos, el que reúne revelaciones, conocimientos y castigos a la par. Se impone la revisión de una arqueología universal que, remitiendo a los mitos más antiguos, ha sabido reservar, desde un principio, las piezas dispersas de una imaginación recurrente: el conocimiento como causa de una fractura que acarrea, si no la destrucción, la pérdida de la unidad, que precipita los episodios de la Creación en una Caída, que hace estallar los cántaros por el exceso de contenidos, que fragmenta los símbolos en procura de la unidad o desmorona una torre bíblica y soberbia. No son sólo ésas las coincidencias que inducen a pensar en los límites de la imaginación, en sus leyes místicas, o en los deslices del azar o de la historia. En un iluminado artículo sobre "Las lenguas en el Paraíso", Umberto Eco arriesgaba una hipótesis: "Sólo puedo testimoniar que, si uno estudia diferentes teorías respecto a la lengua Adánica, se encuentran curiosas analogías que son producidas por un común Agente Intelectual o por contactos históricos".[16]

Más allá de la homogeneidad que detenta el uso de una misma lengua, se trata de sondear entre las reliquias del sentido que reservan sorpresas aun para la historia o la etimología que apenas las recuerdan. La unidad en fragmentos que el poeta rescata o acierta se funde en las "imágenes cósmicas" de su figuración; más allá de procedimientos, métodos y teorías,

13 W. Benjamin, "Il compito del traduttore", en *Angelus novus. Saggi e frammento*, Turín, Einaudi, 1962.
14 H. de Campos, *Bere'shit, A Cena da Origem*.
15 M. Blanchot, "Traduire", en *L'amitié*, *op. cit.*, p. 72.
16 U. Eco, *Serendipities*, Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1999.

reivindica la potencia –como fuerza y como posibilidad– del hacer poético que Haroldo de Campos designara como *transcreación*.[17]

Si bien no se intenta esbozar una nueva cuestión o querella de los universales, ni discutir sobre su posible radicación o su errancia filosófico-teológica, los universales vuelven, discontinuamente, deseados o impugnados, *a quest and a question*, según una misma aspiración de viraje edénico: la convicción de que tierra y cielo llegarán a estar en comunicación. En esta época de desterritorialización progresiva, de espacio singular, sin lugar, de tiempos en suspenso, de definiciones lábiles, de umbrales sombríos, de dudosas creencias –entre especulativas[18] y especulares–,[19] sería pertinente volver a cuestionar la *specie aeternitatis* bajo la cual subsisten los universales, la naturaleza de esas entidades que, desde las eternidades platónicas, aún inquietan a la filosofía contemporánea.

Realismos o nominalismos al margen, tampoco se intenta averiguar su posible secularización –si es o no es posible encontrarlos en el mundo,[20] o antes, o después o en las cosas (*ante res*, *in rebus*, *post res*)– sino hacer de esa incertidumbre una suerte de advenimiento. Revisar un expediente teológico que la hipóstasis hermenéutica resuelve imperfectamente. Ya sea por el don de la interpretación,[21] ya sea por entrever el don de la gracia como *una poética de la transgresión*, entendida no como infracción de las reglas sino como la necesidad poética de *atravesar*, de sortear las clausuras idiomáticas y culturales. Contra la atenuación telemática de las fronteras, contra los efectos uniformes de la mundialización, asoman los resortes de una *koiné* más arcaica, mucho más secreta que los recursos de solidaridad idiomática impuesta imperiosamente. Si bien se propugna la atenuación de las diferencias culturales, también se las reivindica, aun cuando sigue vigente la noción de nación en quiebra.

Aquí se trata de transitar por esa doble vía textual y, en esa dirección, salvar el obstáculo del recinto idiomático legitimando la *transgresión*, entendida como una forma de *traducción*, de *hacer pasar*, a través, atravesar de un lado a otro, concomitante a la *interpretación*, que es otra forma de tra-

17 H. de Campos, "El sentido de la nostalgia (*Sehnsucht*)", en L. Block de Behar (ed.), *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Montevideo, XYZ, 1987.

18 G. Vattimo, *Credere di credere*, Milán, Garzanti, 1996.

19 J. Derrida y G. Vattimo, *De la religion*, París, Seuil/Laterza, 1996.

20 A. de Libera, *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Age*, París, Seuil, 1996.

21 G. Vattimo, "La salvezza passa attraverso l'interpretazione", en *Credere di credere*, *op. cit.*, p. 57.

ducción, de pasar entre, de *pasaje* del significado. Esta transacción supone la posibilidad de acceder a una *unidad*, como punto de partida, el punto inicial donde *uno* y *unión* coinciden, el comienzo por entero que, al mismo tiempo, mejor dicho, "*at once*", es principio y totalidad, instante y eternidad, la unidad de la que la universalidad no reniega.

Por otra parte, y continuando la misma búsqueda, interesa la posibilidad de acceder a esa unidad por medio de una traducción que concilia los misterios del sentido con los recursos heurísticos de la interpretación. Las dualidades de esa acción, que ha sido teorizada por Benjamin como "tarea" y como "renuncia" a esa tarea, hace vibrar en ambas cuerdas la contradicción de la aporía, de un camino sin salida, (d)enunciando las tentativas de superar la renuncia por la acción pero sin resolverla, de realizar y significar ambas acciones a la vez, de saberlas incompatibles y no obstante solidariamente soportables.

Para Benjamin "la traducción es una forma. Para aprehenderla como tal, es necesario remitirse al original".[22] La iniciativa implica la aproximación a una semántica de cuya fulguración sólo se revelan algunas chispas, una recuperación poética que atiende la vocación unitaria del sentido. La traducción deviene una sub-versión, subvierte y redime, la versión *underground* establece ese "vínculo, el más íntimo entre las lenguas" que atribuye Benjamin a una tarea tan factible como posible. La consideración de Borges sobre el *Vathek* de William Beckford vale dentro de una visión universalista semejante que, sin dejar de ser irónica, no descarta la verdad en la contradicción: "La escribió en idioma francés: Henley la tradujo al inglés en 1875. El original es infiel a la traducción". Desde dos perspectivas, podrían ser aspectos de un mismo movimiento retórico en busca de una t(r)opografía universal.

Por medio de la traducción, se habilita un hacer pasar, un "desplazamiento" (una *metáfora* literal) esa trans-acción, que es tránsito y trance. La traducción pone en práctica un "Arte de la fuga de una lengua a otra, sin que la primera se desvanezca y sin que la segunda renuncie a presentarse".[23]

Ir más allá –también con mayúsculas– anticipa la trascendencia, las aperturas de una corriente cultural, pluricultural que, sin renegar de las particularidades que la constituyen, se mantiene en la encrucijada de varias culturas, de varios idiomas y, a partir de la contracción de esas particulari-

22 W. Benjamin, "La tâche du traducteur", *Mythe et violence*, I, trad. de Maurice de Gandillac, París, Denoël, 1971.

23 E. Glisssant, *Introduction à une poétique du divers*, París, Gallimard, 1996, p. 49.

dades, favorece la posibilidad de entrever una entidad común. Se configura una (id)entidad subsemántica o metasemántica que mantiene el equilibrio *indecidible*, una *zona de indefinición* que no es licencia lógica ni indiferencia lingüística sino el *lugar común*, un *topoi koinoi* "al pie de la letra" también, el *sitio* de la *coincidencia*, "a mitad de camino entre armonía preestablecida y azar puro".[24]

A fin de distinguir la *inefabilidad* propia de los universales de la *indecidibilidad* que implican y a fin de aproximarse a ese espacio discursivo intersticial en que se mantienen en secreto, habría que considerar la traducción desde una perspectiva *supraidiomática* que no condescendiera a la historia en que suceden los idiomas ni al avance de la globalización que, desconociéndola, valida la coartada tecnológica que banaliza la universalidad en sitios innúmeros.

Desde esa perspectiva, una poética de la traducción supone ahondar los pliegues de una duplicación difusa, del signo repetido, un *re-signo* apto para expresar las ambivalencias de una resignación personal y específica. Si todo está en todo, como repetía aquel personaje legendario de Laforgue, también otros poetas se preguntarían ¿dónde está el resto? En "el silencio" o en "la literatura" fueron, hasta ahora, las drásticas respuestas. Además de conocidas, de no diferir demasiado, vagamente capciosas las dos, proceden, una, de la tragedia, de un arte poética en poesía la otra, de un común desencanto las dos. La traducción, esa tarea que enuncia y renuncia, estratifica la escritura en interpretaciones y en silencios que guardan otros silencios, dejando las huellas de lo ya dicho, de lo no dicho, revocándolos cada vez. No sólo el nombre tiene su vida propia.

Más allá de las particularidades de cada lengua, la coincidencia de sentidos, o su combinación transidiomática, suponen una forma de circulación invisible e incesante capaz de recuperar un expediente escatológico que se remite a otro mundo, interior y anterior, que siempre se anhela. Relevando las diferencias históricas, destacándolas o haciéndolas desaparecer al mismo tiempo, soslaya las circunstancias y la dramaticidad de finales más cronológicos que trágicos, propiciando una suspensión del tiempo, de golpe, en un instante. La instantaneidad suscita ese *at-once-ness,* un acontecimiento en la celeridad de la unidad fugaz y simultánea, todo al mismo tiempo. El símbolo deviene símbolo de la fractura, el símbolo de sí mismo, quiebra y restitución a la vez.

24 ["à mi-chemin entre harmonie pré établie et hasard pur"], en J. Derrida y G. Vattimo, *De la religion*, *op. cit.*, p. 7.

INVERSIONES DEL VERSO

No sólo entre lenguas diferentes sino en la misma lengua, la escisión del sentido apunta a otras rupturas y rescates. No fue *Finnegans wake* el primer texto en el que las diferencias en coincidencia inician una retórica lúdica, juegos de palabras, *puns* de una estética transversal que trasvistieron las intenciones en referencias, las referencias encabalgadas en una léxica combinatoria de comprensión difícil. La babelización polifónica de la escritura plural de James Joyce intentaba despertar (*to wake*) las auroras transculturales o asistir al "velorio" (*the wake*) de una universalidad a punto de ser enterrada. Las palabras acompañan el recorrido circular de un tiempo que transcurre en ciclos de muerte y resurrección repitiendo las tautologías del idioma propio que, por adoptado, no puede ser sino ajeno, perteneciente a la lengua de otro. Aun dentro de la propia lengua, "el monolingüismo del otro"[25] fascina o amenaza.

Algunos siglos antes, Shakespeare, en su propio "Globe", escarnecía las presunciones de una globalidad en ciernes, teatralizada, donde Katherine se *divertía* con una doble versión, una di-versión, disimulando abusos de los "*faux amis*", *haciendo pasar* (traduciendo) *tours*, *tournures*, vueltas y vértigos en inglés, en francés, un vaivén con el que la princesa se atrevía a varios cruces clandestinos:

> Katherine. —Comment appelez-vous le pied et la robe ?
> Alice —De *foot*, madame, et de *coun*.
> Katherine —De *foot* et de *coun*? O Seigneur Dieu! ils sont les mots de sons mauvais, corruptible, grosse, et impudique, et non pour les dames de honneur d'user. Je ne voudrois prononcer ces mots devants les Seigneurs de France, pour tout le monde.[26]

La actualidad reserva espacios de coincidencia donde las lenguas, sin dejar de diferir, coexisten. No sorprende, entonces, que J.-L. Godard haga de las *Historia(s) del cine* el film o video de su propia historia, utilizando varias lenguas a la vez: el francés, el inglés, el alemán, el español, el ruso, el italiano y el latín, una concurrencia plural que recuerda, en paz, las circularidades míticas de torres pretéritas y en ruinas. En ese espacio de coincidencias que es la imagen cinematográfica, tampoco sorprende la

25 J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, París, Galilée, 1996.
26 W. Shakespeare, *Henry V*, acto III, escena IV.

transposición de citas de otros films, una materia prima sumamente elaborada, con que realiza sus films, multiplicando las resonancias de lo que dijeron o realizaron otros, en un mundo saturado de sentidos, al que ni la particularidad de las imágenes se sustrae por remitir a otras imágenes. La repetición del cineasta deroga una referencia que, al no apartarse de sí, se vuelve sobre sí en una autorreferencialidad donde se precipitan el mundo y su representación pero sin suprimir un referente mayor: algo queda entre los restos del naufragio, y en esos remanentes destrozos, entre la repetición inevitable –*du déjà vu*– y la repetición imposible –*du jamais vu*– que se establece o no. Lo "inasible", lo "misterioso", lo "poético" de que hablaba Benjamin a propósito de la traducción, podría interpretarse como una "repetición diferente".

Inevitable o imposible, la repetición-en-traducción es un redoblamiento que da lugar a un diálogo interior, una arqueología transgresiva, un atavismo inquietante. La traducción se disimula aparentando expresarse en una misma voz, precipitando esa inquietud que es actividad y negación, pensamiento estremecido.[27] Un cambio de idioma, como quien dice un cambio de velocidad, un movimiento trucado, y ya no se sabe si se está adentro o afuera de un texto, adentro o afuera de un idioma, o de dos idiomas:

> Hablo y sobre todo escribo en presencia de todas las lenguas del mundo […] aun cuando no conocemos ninguna. […] Pero escribir en presencia de todas las lenguas del mundo no quiere decir conocer todas las lenguas del mundo. Quiere decir que en el contexto actual de las literaturas y de la relación de la poética con el caos-mundo, ya no puedo escribir más de manera monolingüe.[28]

Para Derrida no era contradictorio afirmar que al hablar una lengua se habla más de una; el número no cuenta. Esa oscilación entre la unidad y la pluralidad, como en la trinidad, es inextricable; cada lengua es una y las demás, una y las otras, "todas las cosas (es decir las *Sefirot*) y todos los atributos, que nos aparecen apartados, no están separados de ningún modo, ya que todos son uno, como es el principio, que une todas las cosas 'en una sola palabra'".[29]

27 J.-L. Nancy, *Hegel. L'inquiétude du négatif*, París, Hachette, 1997.
28 E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, pp. 39-40.
29 M. Idel, *Kabbalah*, New Haven, co, Yale University Press, 1988, p. 137

I Nunca se habla más que una sola lengua
II Nunca se habla una sola lengua.[30]

Desdoblado, el antagonismo deviene una preterición y de esa manera lo suspende. Niega decir y dice negar; hace circular la paradoja en la palabra o, al revés, la contradice.

En una lengua pero en más de una, al mismo tiempo, Mallarmé describió la circularidad en un sentido diferente. Las coincidencias del retorno exponen y restañan translingüísticamente la fractura del símbolo para que las partes separadas por el tiempo se vuelvan a reunir en el espacio de un verso. De golpe, el poeta dice y decide un lance de dados que si ningún azar podrá abolir será porque el azar no se diferencia de los dados. Dados y símbolos a la par, el *azar* los comprende a los dos. Un principio lúdico por el que las palabras hacen juego de palabras ya que fueron símbolos en su origen:

> un cubo [...] del que dos huéspedes guardaban cada uno una mitad, transmitida a continuación a sus descendientes. Ajustando una a la otra estas dos fracciones complementarias del entero, restablecían los lazos anteriores de hospitalidad.[31]

Es el propio azar que, por medio de una traducción que atraviesa lenguas distintas, a dos puntas, remite los dados a su origen. Así se entabla el juego diabólico (que separa) y simbólico (que une), el súbito movimiento de una apocatástasis que se disimula en un misterio mayor: la vuelta al principio donde todo coincide y las diferencias no cuentan. El sentido es uno y la vuelta poética –el verso– lo restituye asegurando la reunión de los fragmentos dispersos, una unión que accede, a su manera, a la unidad de todo.

Cada vez, en cada golpe, retorna el azar; en cada vuelta, retorna al principio que no se diferencia del centro porque, reunidos en el mismo punto, coincide con el final: el trámite tautológico impugna la lógica por la fatalidad de una circularidad aporética. Cada vez que se da vuelta el vaso de dados, el sentido se vuelve sobre sí mismo y es ese retorno, esa vuelta misteriosamente autorreferencial, que hace del verso un regreso y una impugnación del tiempo sucesivo, si su suceder –que también es acontecer

30 J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre, op. cit.*
31 Platón, *Le Banquet*, *Œuvres complètes*, IV, París, Les Belles Lettres, 1929.

consecutivo– debe ser lineal, espacial en un solo sentido. La mano traza una voluta, el verso de Mallarmé queda en suspenso, suspendido de un hilo en el aire, un arabesco, un arabismo, la huella de otro idioma cuestiona el francés en francés, avalada por la introducción. Remitiéndose a sí mismo, el verso se invierte, haciendo pasar el sentido hacia una lengua interior o anterior, en un susurro, intraducible.

6
Los medios están dados

> [C]e qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît.
> **Guy Debord**[1]

> L'histoire du mensonge, qui oserait la raconter?
> **Jacques Derrida**[2]

Al abordar el tema del periodismo cultural no sería arbitrario empezar por el "*affaire Dreyfus*", un episodio emblemático que ocurrió en Francia a fines del siglo XIX y que, si bien puso en evidencia la profunda crisis que ocurría en un país particular entre los aturdimientos de una época de cultivadas frivolidades, también fue indicio de que el antisemitismo que lo precipitó, además de nacional, era europeo, de que esos enconos no siempre irracionales venían afianzándose desde siglos atrás y desencadenaron la mayor tragedia no muchos años después. A partir de Francia, las resonancias de ese affaire llegaron a extenderse no sólo en el continente que lo propició sino más allá de sus límites; los ecos de las injusticias y de las airadas protestas que suscitaron se difundieron mundialmente. Involucrada la prensa, las alternativas del proceso alcanzaron dimensiones como nunca se habían dado hasta entonces y, aún más tarde, ya impuesta la explosión mediática, difícilmente se volverían a dar. La beligerante responsabilidad a favor de Dreyfus que asumieron los intelectuales de la época, el coraje de quienes se pronunciaron contra el antisemitismo, un gesto que involucraba enfrentarse a las instituciones nacionales establecidas, las más poderosas, la repercusión de sus acusaciones a pesar de las amenazas y las conspiraciones de las que fueron víctimas quienes denunciaron las infamias e infundios de otros

1 G. Debord, *La société du spectacle* [1967], París, Gallimard, 1992.
2 J. Derrida, "L'histoire du mensonge", manuscrito inédito de la conferencia dictada en Buenos Aires el 28 de noviembre de 1995.

que estaban en su contra. Los dreyfusistas insistieron sobre los fraudes de dictámenes sin fundamento, sobre los procedimientos de una justicia indigna que condenó por traición a un capitán que no había traicionado pero que era judío, de las iniquidades de un gobierno cómplice y de una sociedad que, en gran parte, por antisemitismo descarado, por connivencia deliberada o por mera indiferencia, las toleró. El *affaire Dreyfus*, al que se hace referencia con tanta natural actualidad como si hubiera ocurrido ayer o como si no hubiera ocurrido nunca otro de igual o mayor entidad, inició un expediente aún abierto y cada vez más frondoso. De manera que en este planteo, a pesar de las diferencias históricas, se tendrá presente ese comienzo pero sólo para atender la relevancia de un fenómeno periodístico, literario, social, militar, político, que repercutió en lugares distantes, iniciando una era de mundialización o de globalización en la que no se distingue claramente si el periodismo fue la causa o el efecto. El advenimiento creciente de una intolerancia contra los judíos, contra Israel, de intensidad desmedida y sorprendente, que se vale no sólo del alcance de los medios pero que cuenta con ellos para medrar, preocupa cada vez más. Alarma que quien se autocalifica de filósofo dé por seguro que, "Como todos saben, desde hace dos o tres décadas, se ha visto aparecer sobre la escena intelectual, editorial, académica, y mediática, gente cuya nueva profesión es un filosemitismo escandaloso, y cuyo compromiso privilegiado es la denuncia constante del 'nuevo' antisemitismo".[3] La acusación es grave: no denuncia el antisemitismo pero se escandaliza ante quienes lo denuncian.

Por eso, intentaría encontrar un resquicio en este umbral temático, casi *fuera de lugar*, y localizar ciertas consideraciones más allá de una jurisdicción geográfica precisa, procurando, si no la extraterritorialidad, los desafueros de *un lugar sin límites*, aparentemente ajenos a esta circunscripción geográfica particular, que anticiparon el tamaño de un espacio extendido más allá de lo previsible por *la incontinencia de los medios*, confundidos sus fines y principios. Es extraño que, tratándose de un tópico que se ocupa de la más flagrante actualidad, donde el presente y sus urgencias son discurso y materia, referencia y referente, los acontecimientos, los planteos y las reflexiones, no hayan variado a lo largo de más de un siglo de cambios radicales y acelerados, ni que el observador se haya resignado a esa prolongada invariabilidad.

Si se entiende por periodismo cultural una sección particular que forma parte del periodismo masivo, mediático, sin incluir las publicaciones

3 A. Badiou, "Préface", en I. Segré, *Qu'appele-t-on penser Auschwitz?*, París, Lignes, 2009.

especializadas, universitarias o afines, el planteo no podrá eludir la matriz contradictoria, una de esas aporías que rondan el pensamiento contemporáneo dando lugar a un aspecto mayor del *problema absoluto*: la representación en los medios repite y revoca a la vez aquello que representa. Negándose a sí misma, derogando las diferencias –la *différance* incluida– de un tiempo anterior, la representación deviene una presentación. ¿Una imagen en presencia y en presente es o no es una representación? Más que una contradicción, es la confusión la que señala la emergencia de un problema sin solución, sin salida. Relacionado con el fin del "conocimiento absoluto"[4] y con la permanencia de la "mentira absoluta",[5] la irreversibilidad de este problema enuncia o denuncia el conflicto de una lógica en conflicto, propia de esta actualidad que sigue condicionada por los acontecimientos que determinaron la visión, la división, del siglo que, desde la Segunda Guerra Mundial, sigue partido al medio, el origen de la quiebra simbólica de una parte que destruyó su contraparte de realidad, esa destrucción que los medios extienden según su propia desmesura y, en la misma medida, la depredan. Desde las interdicciones bíblicas a las aprensiones platónicas, el problema concreto de la imagen, de la imitación y limitación incontrolables, colma de irrealidad una actualidad –también en el sentido de "*actuality*", el estado de lo que objetivamente existe– sin solución a la vista.

Si admite Blanchot que "la literatura empieza en el momento en que la literatura deviene una cuestión",[6] empezaría por referirme brevemente a las primeras palabras que inician el conocido *¿Qué es la literatura*?,[7] de Jean Paul Sartre (ya que es a ese título que Blanchot alude), y, sin avanzar demasiado, a la curiosa referencia a un par de letras que Sartre menciona, una sigla muy conocida que, transcurridas más de seis largas décadas, ha adquirido significados dispares, inscritos en varios y distintos campos semánticos:

> Si usted quiere comprometerse, escribe un joven imbécil, ¿qué espera para inscribirse en el P.C.?

4 J. Derrida, *Glas*, París, Galilée, 1974.

5 J. Derrida atribuye a Hannah Arendt la identificación de la "mentira moderna" con la mentira absoluta, incuestionable, una mentira que se formula a los demás que deviene un aspecto de la mentira a sí mismo. Citado por Derrida en el manuscrito mencionado en nota 2.

6 M. Blanchot, *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 293.

7 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948.

Inesperadamente triviales, estas primeras palabras aluden a una interrogación retórica formulada al principio de un libro que, desde su título, apela a una de las interrogantes fundacionales que se deben los estudios literarios. ¿Fue así y entonces que empezó a definirse la literatura a mediados del siglo xx? ¿Fue en ese tono que se comprometió la literatura? ¿Habrá empezado por ese malentendido su declinación, su progresiva desaparición, la confusión de sus funciones en disfunciones doctrinarias o defunciones anunciadas? Sin embargo, quien crea con las letras, quien cree en las letras –o en las tradiciones donde las abreviaturas de consonantes sin vocales habilitan la mayor apertura hermenéutica– o, en el otro extremo, quien crea en Sartre, simulará creer en su aptitud profética: obsesionado por la superioridad de los intelectuales y los pobres de espíritu, ¿llamaría Sartre "imbéciles" a quienes exhortan la irónica afiliación a un "p. c." que, con el tiempo, fue cambiando de contenido? Hoy, tal vez, dados los avatares político-partidarios se leería "personal computer", "political correctness" o, incluso, "periodismo cultural":

> ¡Cuántas tonterías! Se lee rápido, mal y se juzga sin haber comprendido. Recomencemos entonces. Esto no le divierte a nadie, ni a usted ni a mí.[8]

Recomencemos entonces, pero sin volver a discutir sobre el trillado *engagement* que, si no comprometió siempre a la literatura en el mismo sentido que entendió Sartre, incidió en el cuestionamiento de su estatuto y, sobre todo, en los oficios de la crítica literaria, hasta la desidia que los consumió en una misma desbandada. Frente a las excesivas discusiones con las que se han privilegiado las contribuciones de Sartre a un dilema que tiene a la Segunda Guerra Mundial, ya terminada, como situación –y pienso en varias *Situaciones*–[9] habría que continuar el movimiento regresivo y revisar el pensamiento de Julien Benda, las ásperas amonestaciones que, contracorriente, formula en *La traición de los intelectuales*, una revisión que, superados los nada escasos antagonismos y otros tantos ultrajes, sigue siendo necesaria.

Benda, un intelectual contra las influencias filosóficas y literarias de Bergson, un racionalista contra los surrealistas, un socialista contra el marxismo, un anarquista, aislado, un judío que sobrevivió la Francia ocupada, se da "el gusto aristocrático de no gustar", para provocar como Baudelaire

8 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*

9 Véase la noción de "situacionismo" en J.-L.Nancy, *L'être singulier pluriel*, París, Galilée, 1996.

un siglo antes, al venerar la verdad y la justicia como formas de su devoción, alertando severamente a quienes las sacrificaron por negociar con el poder, cediendo a sus presiones por intereses creados o, simplemente, por obsequiosa obsecuencia.

Interesa destacar el fervoroso prólogo con que René Étiemble introduce la tercera edición de *La traición de los intelectuales* (1958), que divulga un manuscrito iniciado por Benda en 1924, publicado por primera vez en 1927, reeditado en 1946, inmediatamente después de la guerra, con un prólogo del propio Benda. Recordaría asimismo el extenso y razonado capítulo que le dedica Antoine Compagnon, del que sólo transcribo:

> Benda, sin adherir nunca al materialismo dialéctico ni al marxismo y suscribiendo, en 1947, una petición destinada a restablecer la verdad sobre la muerte de Nizan en 1940, calumniado por los comunistas después de haberse opuesto al pacto germano-soviético, militó en la "defensa republicana" y se empeñó con tenacidad, de 1945 a 1948, en librar un último combate contra los guerrilleros de la indulgencia respecto a aquellos talentos literarios que se comprometieron con la Ocupación: el primer jefe Maurras, su enemigo mortal, pero también Jouhandeau, Giono y Montherlant, que Paulhan volvía a subir en la montura en nombre del "derecho al error".[10]

Son tan numerosos los intelectuales a quienes se los puede acusar por la traición que denuncia Benda, tantos como para que las consecuencias de esa militancia tendenciosa –que los aparta de sus fines espirituales– defina su vidriosa condición y las proclamadas prácticas de una sedicente resistencia que simula estar contra el poder para encaramársele sin reparos. Para mejor ejemplo, para mejor ejercerlo, Edward Said prefiere denostarlo. Sintiéndose, sin duda, aludido *avant la lettre*, al hablar de *ese libro* prefiere mencionarlo como "la jeremiada de Benda". Desde la introducción de su superficial *Representaciones del intelectual*,[11] empieza por deplorar "La traición de la traición de los intelectuales",[12] un ensayo reciente que, según él, resulta todavía "menos claro que el de Benda", donde los autores del artículo

10 A. Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, París, Gallimard, 2005, p. 354.
11 E. Said, *Representations of the intellectual*, Nueva York, Pantheon Books, 1994.
12 E. Gellner, "La trahison de la trahison des clercs", en I. Maclean, A. Montefiore y P. Winch (eds.), *The political responsibility of intellectuals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

elogian lo que Said denomina su "platonismo acrítico". No me voy a detener a analizar un escrito menor de Said, aunque llama la atención el autoritarismo del agravio con que escarnece las afirmaciones de Benda, aun cuando reconoce no entenderlas, la indiferencia de una *misleading misreading* (desorientadora lectura inapropiada) que pasa por alto, como si no los hubiera leído ni querido leer, algunos pasajes que siguen impresionando por la intensidad de su bravura:

> Y desde entonces, unificada en un inmenso ejército, en una inmensa fábrica, conociendo nada más que heroísmos, disciplinas, invenciones, decaída toda actividad libre y desinteresada, de vuelta de ubicar el bien más allá del mundo real y sin tener más por dios que a sí misma y sus deseos, la humanidad alcanzará grandes cosas, quiero decir un poder verdaderamente grandioso respecto a la materia que la rodea, a una conciencia verdaderamente contenta con su potencia y su grandeza. Y la historia sonreirá al pensar que Sócrates y Jesucristo se murieron por esta especie.

Es cierto que las reflexiones de Benda tienen por origen "*l'affaire Dreyfus*" que, al final del siglo XIX, inicia el siglo pasado en clave de intemperancia, marcando la quiebra de una sociedad y constituyéndose, desde entonces, en el affaire por antonomasia. La presunta semejanza entre la escritura de una carta encontrada en la papelera de la embajada alemana en París con la escritura de Dreyfus, un capitán de origen alsaciano y judío de religión, bastó para iniciar un proceso sumario, dictar sentencia y fallar la severa condena en su contra. Otra "*purloined letter*" (una carta perdida que no encararon los teóricos de *l'écriture*) dio lugar a una acusación de espionaje, de traición a la patria, a la humillante degradación militar, a la dolorosa deportación y, más allá del injusto caso individual, a la puesta en evidencia del flagrante antisemitismo francés y, más general, al surgimiento de otro género de escritura: *el discurso del intelectual como autor militante*.[13] La traición del capitán Alfred Dreyfus es una traición armada y por demás conocida: la impostura de la prueba, la acusación tan rotunda como fra-

13 Ya se sabe: "Intelectual" fue el denuesto con que Maurice Barrès acusó al autor de la acusación, pero la ofensa se desvaneció rápidamente pasando a designar a quien consagra su vida a las cosas de la inteligencia. Por su parte, la fortuna discontinua del libro de Benda provoca un cambio semántico similar, aunque "*clerc*" ya designaba, desde el siglo XV, no sólo al clérigo sino a quien, sin haber ingresado al estado eclesiástico, era una persona instruida, un letrado, un sabio, un intelectual.

guada, la negación de las evidencias provocan las severas diatribas de Émile Zola y el movimiento que crea a partir de su publicación en la prensa, un episodio inaudito en el que un escritor toma partido por un militar y hace pública la conspiración que se urdía contra él, en una apasionada campaña a favor de la justicia, de la verdad que, según revelaciones tardías, le costó la vida.[14] Eran otros tiempos, cuando la indignación de un escritor ante los desmanes de la autoridad política y militar provocaba la justa reacción y acción de otros escritores y ciudadanos en general, aunque sin duda Georges Clémenceau, autor del título "*J'accuse*" (13 de enero de 1898) y director del diario *L'Aurore littéraire, artistique et sociale* contribuyó a llevar adelante, desde la prensa, una campaña que no siempre se reconoce, mucho menos se imita y se escarnece con frecuencia.

Dreyfusista, contra una sociedad que se definía a sí misma como de alegre abundancia o pretendía mostrarse como tal, contra los regímenes totalitarios, sus militares y militantes, Benda escribió sobre los conocidos hechos que fracturaron la sociedad francesa y perturbaron una época que se dijo Hermosa (*la belle époque*). Se pronuncia contra los intelectuales que, en lugar de defender los verdaderos valores o valores de verdad –eternos y desinteresados–, los traicionan tomando posición frente a la temporalidad del acontecimiento histórico.[15] Al final del prólogo a la reedición de 1946, Benda, recordando la adhesión intelectual que convocó el affaire Dreyfus, deplora una "nueva traición de los intelectuales" posterior a la publicación de su libro, posterior a la Segunda Guerra Mundial. François Châtelet traduciría el uso griego del término "sofista" por "intelectual" y, con fundamentación similar a la que Sócrates esgrime para acusar a los sofistas, Benda culpa a todos los intelectuales por su "sed de sensación", por asociar a su designio intelectual la consigna partidaria, por la ambición de *oficiar* en la vida pública, de aspirar a "la adhesión de las masas", de acceder a "las emociones del demagogo, por romper con el ascetismo espiritual que constituye su ley".[16]

Más allá de las discrepancias de Sartre, que le reprochaba la inútil función de convertirse en guardián de los valores ideales, de *radoter* (desvariar) en hermosas frases sobre la libertad eterna, ambos coinciden en temer, como la mayor amenaza, la democracia amenazada. Al final de "¿Por qué escribir?" Sartre dice:

14 J. Bedel, *Zola assassiné*, París, Flammarion, 2002.
15 J. Benda, *La trahison des clercs*, París, Grasset, 1975, p. 83.
16 *Ibid.*, pp. 90-91.

> El arte de la prosa es solidario del único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia. Cuando una es amenazada, también la otra lo es.

En ese prefacio Benda aborrece la campaña contra la democracia en nombre de un orden que sacrifica el respeto de la justicia, de la persona, de la verdad, sin pesarle que el "otorgamiento de la libertad individual"[17] pudiera implicar cierto "elemento de desorden". Recuerda a Montesquieu cuando afirma que en un Estado donde no se advierten voces de ningún conflicto, tampoco se oyen voces de libertad. En contraposición, cita a un periodista de JE SUIS PARTOUT (28 de julio de 1944), el principal semanario político y literario de la *Collaboration*, vil y fiel portavoz de los intereses de la ocupación nazi en Francia, que defiende el viejo Nuevo Orden que promovió el caos y la catrástrofe: "Admiro a Hitler... Es él quien lucirá ante la historia el honor de haber liquidado la democracia".

A pesar de las reticencias que suscitó durante décadas, es la posición de Benda a la que apelan, en la actualidad, quienes coinciden en plantearse el problema no sólo de la participación de los intelectuales en los grandes medios de comunicación sino de una democracia expuesta a riesgo, el riesgo que no corren los regímenes totalitarios donde ni la democracia corre peligro –porque no existe–, ni lo corre la prensa que consiente los abusos de la arbitrariedad que la consiente. René Etiemble, paradójicamente famoso por "preservar su vida de la indiscreción de los medios"[18] –como para que esta reserva figure en una breve entrada enciclopédica–, le dedica un "Pequeño ejercicio para un enterrado vivo", donde se propone hacer de Benda el hombre que, vituperando contra la Traición de los intelectuales, deviene su víctima. No deja de preguntarse por qué Benda decretó su propia condena, enfrentándose a quienes detentaban todo el poder de la prensa, o el poder, *tout court* –diría– aunque por su magnitud no sería, dada la cortedad del calificativo, el más adecuado.

Desde hace años vengo reuniendo numerosos recortes de artículos, de diversa procedencia, recortes frágiles, dispersos, desiguales; eventuales, desaliñados, difíciles de guardar y clasificar, acumulan pruebas de la "traición", por un lado y, por otro, las alarmas y protestas, acusaciones, contra los privilegios de una prensa, periódicos, radios, televisión, que detenta el ejercicio del poder, más poderoso porque no se presenta como tal, más

17 J. Benda, *La trahison des clercs*, *op. cit.*, p. 42.
18 Le Robert, *Dictionnaire illustré des noms propres*, París, 1994.

sinuoso porque sin ocultarse se disimula, imperturbable a duras críticas contemporáneas que reconocen la institución mediática como: "la única [de nuestras instituciones] capaz de funcionar fuera de todo control democrático eficaz [...]; en democracia todos tienen derecho a la información [...] sin embargo, el *cuarto poder* se encuentra fuera de la ley o por encima de las leyes".[19]

Las manifestaciones del periodismo cultural, o las impugnaciones que las cuestionan, se difunden por los mismos medios, asimilados por un soporte mediático común que disimula las diferencias: ¿hasta qué punto vale y hasta cuándo, cuántas veces denunciar las mismas irregularidades, los llamados de alerta, la tipificación de "delitos" que la legislación, insuficientemente prevenida, no condena? La invulnerabilidad de la autoinvestidura no sólo constituye uno de los tabúes de nuestra comarca sino de su condición: no se toca, se ignora, o se teme, o el problema se agrava en los propios medios desde donde las protestas aparecen filtradas por los mismos vicios que denuncian. Una lógica perversa de la contradicción deja en vilo el desbalance, al borde del precipicio: ni se salva ni sucumbe.[20] ¿Cómo creerle al cretense que afirma que los cretenses son mentirosos? Una cuestión arqueológica que está en el fondo de las tribulaciones de Jean-François Lyotard, un diferendo que también tiene como punto de partida el estupor del discurso suprimido o suspendido como consecuencia de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial:

> A diferencia de un litigio, un diferendo sería un caso de conflicto entre dos partes (por lo menos) que no podría ser resuelto equitativamente por carecer de una regla de juicio aplicable a ambas argumentaciones.

Lyotard considera el diferendo como un problema inherente al lenguaje, como un conflicto que ocurre dentro del "giro lingüístico", que prolonga la filosofía occidental, al reconocer que el pensamiento, el conocimiento, la ética, la política, la historia, el ser, se juegan en una frase. "El diferendo", el primer capítulo, empieza por hacer referencia a seres humanos dotados de lenguaje pero sobrevivientes de una situación tal que ninguno de ellos está

19 P. Virilio, *L'art du moteur*, París, Galilée, 1993, pp. 13 y 14. Véanse las coincidencias entre el "sistema" de los medios y el "sistema" de los bancos suizos según la descripción de N. Chomsky, en *Política y cultura a finales del siglo xx*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

20 L. Block de Behar, "Las (o)misiones de la crítica", *Al margen de Borges*, Buenos Aires/México, Siglo xxi, 1987.

en condiciones de referirla. La mayoría, quienes podrían dar testimonio, desapareció sin palabras o fueron inauditos sus gritos; los sobrevivientes, sometidos a la violencia de quienes prefieren no oír, desoídos por culpabilidad, incredulidad o desinterés, mencionan esa situación muy raramente;[21] ni unos ni otros *pueden* hablar.

Su reflexión se relaciona específicamente con el tema que nos compromete y que Lyotard trata de abordar:

> Defendiendo su profesión, un editor reclama el título de una obra de importancia mayor que, rechazada por todos los editores, haya quedado ignorada. Lo más probable es que nadie conozca ninguna obra maestra de esta clase, porque de haber existido, habría sido ignorada.[22]

¿Sabían que abusaban de las fragilidades del lenguaje y sus silencios quienes no dudaron en mistificar bajo el burocrático registro de "Centros internacionales de información"[23] los hornos crematorios? "No hay salida..." o "*No way out*" traducen en términos trágicos la aporía, una variante del "crimen perfecto",[24] esa impostura legitimada lingüísticamente por la formulación sensacionalista del problema absoluto que somete al silencio a quien no se otorga o quien no se arroga el poder (de) hablar. Tal vez "El hombre delante de las puertas de la ley", de Kafka-Welles-Topor, abre de par en par las alegorías de esta exterioridad contemporánea que narra la inadvertencia del individuo solitario, del lector rebelde, del espectador en desavenencia con los medios. Todo pasa por los medios, o no pasa, con su venia, santo y seña, la entrada o salida mediática es el salvoconducto al espacio público, a la institucionalización, al "derecho de existir".[25]

No sólo el acto político, sino la aparición de un libro, su presentación, el premio que se le otorga, un espectáculo, un coloquio, una mesa redonda no pueden prescindir de la participación de un periodista con quien se cuenta para "informar" sobre el acontecimiento. Una especie de "centinela" mediático autoriza la admisión y administración de los textos de información, de su extensión en prensa, la frecuencia audiovisual, las dosificacio-

21 J.-F. Lyotard, *Le différend*, París, Minuit, 1983.

22 *Ibid*.

23 M. Deguy, "Une œuvre après Auschwitz", en *Au sujet de* SHOAH*, le film de Claude Lanzmann*, París, Belin, 1990, p. 43.

24 L. Block de Behar, *Una retórica del silencio. Sobre las funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria* [1984], 2ª ed., México, Siglo XXI, 1994, pp. 86-87.

25 J. Derrida, *Du droit à la philosophie*, París, Galilée, 1990, p. 15.

nes de elogios que se pronuncien. Las aprensiones de Hannah Arendt con respecto al relativamente reciente fenómeno de manipulación de masas que se ha vuelto evidente en la reescritura de la historia, en la construcción de la imagen y la política de gobierno, no es, sin embargo, monopolio político. En ese ámbito, es previsible; sorprende, en cambio, que esa reescritura, esa construcción de la imagen, esa administración del poder de hecho y opinión, se verifiquen en el ámbito cultural, sorprende más que no se hayan oído más protestas. Hace diez años, y no fue la primera vez, se oyó, o no se oyó, una voz que, singular, sin eco, por ignorancia, omisión, complicidad de quienes debieron pronuncirse, no resonó en otras voces:

> Algún día habrá que ocuparse de la escasa utilidad social de la crítica nacional, donde sus oficiantes escriben para sí mismos, los amigos y, sobre todo, tratan de no incomodar a los de arriba y a los del costado, pero mirando bien el ombligo propio. Esta negligencia informativa es una forma del desdén hacia el público y así lo certifican los artículos publicados después de cerradas las exposiciones. [...] Todo esto se ha dicho en anteriores y lejanas oportunidades, pero conviene repetirlo porque si bien los protagonistas cambian, las prácticas se mantienen. [...] Se tiene la impresión de asistir a una misa rancia.[26]

Sin embargo, y precisamente a partir de otra guerra, más reciente, en el mundo ya empezaron a oírse algunas protestas de los detractores del ingente poder cultural que detentan los "colaboradores" en los medios, delatando las *complicidades* entre periodistas, entre periodistas y políticos, entre periodistas y escritores, todos quienes ejercen otros oficios que necesitan del *espacio público* para lograr realizar sus cometidos y acreditar comisiones. Son aspectos de la gran *corrupción cultural* que, para peor, no se menciona como tal. Entre los dos extremos onomásticos: textos anónimos o firmados por sus autores, entre el vacío del nombre y el nombre desbordado por la presión y el "prestigio" de la mención mediática, o las variaciones del seudónimo, se celebra la liturgia de un mismo poder. El "*vedettismo*", el ser visto –más que leído–, en una foto o más de una, solo o acompañado, por un presidente, un intendente; oído más que escuchado, durante un minuto o más; transformarse, por mera frecuencia o contigüidad, como Zelig,[27] la figura mediática por antonomasia, en una "persona importante": ¿quién

26 N. Di Maggio, "1986, una temporada invertebrada", *Alternativa Socialista*, Montevideo, 23 de diciembre de 1986, p. 18.
27 El personaje epónimo del film de Woody Allen, Nueva York, 1984.

o qué será importante cuando la "relevancia" (el término es felizmente ambiguo) pasa por el re-conocimiento de los propios medios? Los circuitos de los círculos viciosos, cerrados, limitan los privilegios de la figuración a pocos elegidos, multiplicando su frecuencia, propiciando la seducción facilitada por la imagen repetida.

Para toda Francia se señalan no más de diez o doce miembros, exclusivos integrantes de la "aristocracia mediocrática" que confraternizan, sentimentalmente, incestuosamente, monárquicamente, cumpliendo con los rituales que consolidan el clan: las reuniones sociales, los almuerzos, los clubes, las marcas de la indumentaria, de los vehículos, las áreas de residencia, los itinerarios de vacaciones, los invitados, todos se conocen y se tratan.[28] Una *Nomenklatura* rígida protege a quienes tienen por misión informar, a quienes *entran* en el mismo juego, la apariencia más evidente del *éxito*, ese simulacro vano y deslumbrante de *existir*. Pero aunque se hable hasta la saturación, en todos los medios, de corrupción política (hasta convertirse en el tema mediático por excelencia), no se habla de corrupción mediática ni cultural, aunque los periodistas sean objeto de similares agasajos por empresas, por políticos, saquen partido de similares privilegios por su cargo: regalos, viajes, promociones, participación en comitivas favorecidas por el rango de su anfitrión presidencial, ministerial o municipal de turno.

Es alarmante la desproporción del tiempo y la atención que los políticos dedican a los medios y los medios a los políticos, en desfavor de temas que constituyen su mayor responsabilidad o cumpliendo otras tareas que su función les impone. A pesar de las diferencias entre un continente y otro, un país y otro, la corrupción mediática pasa por alto las dimensiones, las fronteras, los escrúpulos. En países pequeños, de discontinua y escasa prosapia en letras universitarias, se confunden, para peor, el espacio mediático y el espacio académico en una misma disolución. ¿Por qué un profesor de literatura o historia o de cualquiera de las mal llamadas humanidades no participaría, en formas paradocentes o paramediáticas, en un medio, en dos, o en todos? Sin embargo, la bilocalización de funciones, o su ubicuidad, da lugar a un entrecruzamiento de *implicancias* que aprieta aun más los resortes de complicidad. Por colaborar en un medio, el crítico periodístico que se presenta a un concurso universitario incrementa su legajo en una medida que los méritos específicamente docentes no llegan a alcanzar. Estos avances de fronteras difusas hasta la superposición indefinida de atribuciones no terminan sino en prebendas, escamoteos, sobornos de

28 S. Halimi, *Les nouveaux chiens de gard*, París, Liber/Raisons d'agir, 1997.

notoriedad, intercambio de notas, jurados de turno que se turnan, entrecruzamiento de premios, negociación de influencias. La corrupción cultural no ha agotado sus versiones del abuso de funciones.

En más de una oportunidad fue necesario hacer referencia al tráfico de nombres propios, una administración autoritaria de la circulación de hombres, nombres, obras y sobras, que agita una bolsa de valores a la que el mercado cede todas las prioridades. Pero ¿en nombre de qué un especialista en literatura o historia se arroga la potestad de formular sus dictámenes en materias que le son ajenas, un *derecho de mera opinabilidad* que se ampara en los prestigios que, discutibles o no, proceden de otro campo? Pero las alarmas se formularon en vano ya que la información y la circulación son administradas a la par.

No se trata sólo de las pequeñas miserias provincianas o también llamadas periféricas. En los centros, los intelectuales tentados o tentando a los medios se exponen, se arriesgan. No sólo Michel Foucault se equivocó demasiado al acompañar y elogiar periodísticamente la asunción del Ayatollah Khomeini,[29] fascinado por "la espiritualidad política" del personaje, para él casi mítico, "el zar de Irán", como prefería burlarse Maurice Nadeau.[30] Los artículos que publicó Foucault en el *Corriere Della Sera* fueron su "comprometida" contrapropuesta a la invitación, formulada por el diario italiano, a colaborar con textos culturales o filosóficos. "Los intelectuales trabajarán con los periodistas para cruzar ideas y acontecimientos" (12 de noviembre de 1978). Se diría las insensatas aventuras de un filósofo en la Legión extranjera... No sólo Arendt –quien, aprovechando un estatuto similar al de Foucault, "se atribuyó una misión de periodista en el proceso Eichmann"–[31] logró ser enviada por el *New Yorker* a "cubrir" el juicio de Eichmann en Jerusalem. Ya se ha explicado que fueron varias las razones que no argumentó para justificar alguna de sus condescendencias con la responsabilidad criminal de los nazis. Otros filósofos, científicos, escritores, críticos, ceden a la tentación mediática, por ingenuidad, por conveniencia, por aparecer en los medios, por *aparecer*, una única forma de *ser* en la "sociedad del espectáculo":[32] "*l'être ensemble au spectacle*"[33] en una sociedad empobrecida de toda forma de "sociación" o "asociación", "el ser-social [...] definido por ese juego de espejos, perdido en las fulguracio-

29 D. Eribon, *Michel Foucault*, París, Flammarion, 1991, pp. 298-313.
30 M. Nadeau, en *La Quinzaine Litteraire*, Nº 528, París, 16-31 de marzo de 1989.
31 J. Derrida, manuscrito mencionado, p. 6.
32 G. Debord, *La société du spectacle, op. cit.*
33 J.-L. Nancy, *L'être singulier pluriel*, París, Galilée, 1996, p. 72.

nes centelleantes de sus encandilamientos. Ni el Otro, ni los otros, sino un singular plural", diría Jean-Luc Nancy. Una parte por el todo, desaforadas, la espectacularización, la espectacularidad, fraguan la falsificación, fragua de totalitarismos, mundos de fraude donde se espectaculariza la parcialidad, una ficción pobre, que suprime lo que no incluye, exhibe "la apropiación imaginaria de una apropiacion real".[34] Ya entrado en años, Gianni Vattimo reúne fuerza y furor para organizar un (por lo menos) segundo y oprobioso boicot –similar al que alentó y apoyó en la Universidad de Turín en 2005, obstaculizando el ingreso de profesores israelíes, en aquella oportunidad– para impedir esta vez la participación de escritores israelíes invitados a la Feria del libro de Turín en mayo de 2008, en celebración de los sesenta años de la fundación del Estado de Israel. La prédica de entonces se amparaba en su iracunda oposición a Ariel Sharon pero en el 2008, cuando Sharon ya no es primer ministro, Vattimo no contiene los arrebatos de su boicot, amparándose siempre en las páginas de *La Stampa*, el diario desde donde anima sus mal disimulados prejuicios.

Alarma la expansión de *la mediación a la mediatización* por los medios masivos y las modalidades posteriores que asumieron, hasta su difusión total, la parcialización inevitable a la totalización de una parte, la desaparición de lo individual en una pluralidad que no esconde las debilidades de un "pensamiento único", la uniformidad mediocrática que convierte en fantasmas de uno-mismo, del mismo, el espectro de opciones ofrecido por las redundancias de los diarios que no se distinguen más que por el título o formato. Son *posibles* los cambios de estación de radio o de canal donde se alternan, intercambiables, los cargos, pero parecen *imposibles* los cambios de temas porque las mismas personas dicen lo mismo sobre las mismas cosas en medios supuestamente distintos. La ironía no atenúa la constatación de Jean-François Kahn cuando observaba que "la única diferencia que subsiste entre la prensa de derecha y la de izquierda es que esta última es un poco más tolerante con respecto a la pornografía".[35]

Pocos años más tarde de sus deslices políticos y periodísticos, al principio de los años ochenta, Foucault cuestionaba con vehemenecia el papel de los periódicos en la circulación de las ideas y la confusión de valores, la ponderación de libros "que cuentan sus historias a golpes de eslogans y frases hechas", pasando a ocupar el frente de las vidrieras y mesas de las librerías. Se lamenta, particularmente, del "empobrecimiento de la función

34 J.-L. Nancy, *L'être singulier pluriel*, *op. cit.*, p. 70.

35 J.-F. Kahn, cit. por S. Halimi, en "Misère des médias en France. Un journalisme de révérence", *Le Monde Diplomatique*, París, 14 de febrero de 1995.

crítica" propiciado por los periódicos "que son o revistas de capillas o soporte de eclecticismos blandos. Se ha olvidado la propia función del trabajo crítico".[36] No puede dejar de reconocerse una autocondena retrospectiva en estas confidencias acerca de una labor que considera debe ser recuperada por la Universidad, la que, a su vez, debe ser repensada en el nuevo entorno.

Habría que interrumpirse aquí. Sin embargo, sería oportuno recordar que, ya hace más de una década, durante su estadía en Buenos Aires, Jacques Derrida hablaba de la necesidad de crear una "cultura de la vigilancia" sobre los medios, en una entrevista de televisión a propósito de su conferencia "Historia de la mentira". ¿Adónde empezar a deliberar sobre los derechos sin límites y sin deberes de los medios? ¿Una cultura de la vigilancia? ¿Una censura de los medios? ¿Una censura contra la censura? ¿Quién vigilaría? ¿Cómo estar en guardia en *The Guardian*?, ¿cómo observar desde *The Observer* o *Le Nouvel Observateur*?, ¿cómo objetar la globalización atendida por *O Globo*, o la mundialización en *Le Monde*, *El Mundo*; o en *La Nación*, *La República* –varias– en *El País* –varios–? Globalizado, el espacio planetario entero y todo el tiempo, pero en distintos idiomas: *El Tiempo*, *Times*, *Le Soir*, *Le Matin*, *Le Journal*, *El Día*, *La Semana*, *La Hora*. Las consignas: *El Debate*, *Liberation*, *El Popular*, *L'Humanité*, *El Pueblo* y, en último término, el recuerdo de la degradación de *Je Suis Partout*, expuesto en todas partes, sin reparos, a la orden totalitaria del nazismo y bajo su brutal protección.

Por imprevisibles, "Para terminar con las mentiras", por esta vez, ahora recordaría las más que últimas –póstumas– palabras de Foucault que aparecen, casi susurradas, en una entrevista publicada un año después de su muerte:

> ¿Sabe usted con qué sueño? Con crear una casa editorial de investigaciones. Busco desesperadamente las posibilidades de hacer aparecer el trabajo en su movimiento, en su forma problemática. Un lugar donde la investigación pudiera presentarse en su carácter hipotético y provisorio.[37]

No se sabe si, al denostar por vetusta a una *intelligentsia* de la que había formado parte y alentado, si al reconocer las ruinas dispersas de la morada que él contribuyó a construir y a desmoronar, llegó a soñar asimismo con

36 D. Eribon, *Michel Foucault*, *op. cit.*, pp. 312-313.
37 *Ibid*.

un firmamento doméstico y universal, similar al que se estaba exponiendo en ventanas o en pantallas, siempre fijo y en movimiento, abriéndose en rectángulos regulares hacia los satélites y sus redes. "Miraba por la ventana"[38] decía Blanchot respecto al escritor para quien sólo existe la ventana pero, por lo menos, ella existe. ¿Qué diría hoy de la pantalla que abarca todo?, tanto que sólo existe lo que existe en pantalla, pero ¿existe la pantalla? Tan probable como el mundo, extravagante como un lugar sin lugar, ficticia como un sitio donde coincidirían todos los sitios, sin asedios, sin murallas ni amenazas, donde bibliotecas infinitas, como innúmeras estrellas, urden saberes plurales y accesibles o prodigan, constante e ininterrumpida, la información, más sistemática y estructurada, más espontánea y plural, repetida y nueva, sin riesgos. Sueños dispuestos a la vista de cada uno, búsquedas de saber compartidas que, en su aventura documental, alientan la gozosa impaciencia diaria o semanal por enterarse de las noticias y comentarios, de las novedades culturales, sociales, políticas y policiales que, sin sustraerse a las circunstancias –por ineludibles–, ni a los problemas –por conocerlos–, reivindican una visión estética y crítica para atenderlos, alternados con imágenes y mensajes familiares y amistosos, con interminables conversaciones transcontinentales y transoceánicas. Los medios están dados, pero son sólo medios, los principios y fines dependen de quienes los utilicen. Ya se dijo demasiado.

38 M. Blanchot, *La part du feu*, *op. cit.,* p. 298.

7
Meditaciones y mediaciones: la crítica literaria y los medios

Tal vez el orden, la forma, la textura de mis libros
constituirán algún día una representación completa,
de todo eso para el iniciado. De ahí que sea natural
que el crítico lo procure.
Henry James, *The figure in the carpet*

Las ilustraciones están siempre falsificando
las abstracciones con la idea inasible de que nunca
lo lograrán. Aquello que traen a la luz también
es lo que ocultan.
J. Hillis Miller, *Illustration*

Demasiado vasto, decisivamente significativo, el tema de la mediación implica atributos específicos de neta humanidad, de sus realizaciones, de las alteraciones y alternativas con que las circunstancias históricas determinan su alcance, cada vez más extenso y menos controlable. Si la mediación se encara desde el punto de vista literario, como se propone en este caso, esa vastedad deviene arquetípica, no sólo porque la literatura es lenguaje, no sólo porque el lenguaje es poesía, sino en tanto: "La poesía es el lenguaje en su esencia más pura",[1] una coincidencia que reconocen filósofos y poetas a la par. Bastaría con citar la contundencia de la afirmación "Cada palabra es una obra poética"[2] que replica el aun más feliz: "*Every*

1 B. Croce, *La poésie. Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, trad. del italiano por D. Dreyfus, París, PUF, 1951, p. 17.
2 J. L. Borges, "La poesía", en *Siete noches*, Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

word was once a poem",[3] afirmaciones sobre las que nunca parece redundante retornar una y otra vez. El lenguaje no sólo es poesía, es mediación –ni hace falta decirlo–, una mediación que debe entenderse en varios sentidos ya que desborda cualquier cometido literario estricto.

De ahí la complejidad de volver a pensar la mediación sin evitar las vacilaciones y expansiones que suscitan tópicos diferentes. Si se trata de mediaciones, ¿cómo no aludir al estatuto propio del ser humano en el planeta y a su naturaleza terrestre tanto como terrenal? Una ubicación *très terre à terre*, como bien pudo haberse lamentado Jules Laforgue, desesperándose por todos los medios de sustraerse a la precariedad de limitaciones que lo oprimen, a través de invenciones, pensamientos, sueños, deseos alados. Un "tercer mundo," aunque el que responde a ese supuesto ordenamiento mundial, no hace referencia –a pesar de la circulación amonedada que tuvo la expresión años atrás– sólo a las regiones desprovistas, marginales, abusadas del globo, sino a una globalización planetaria sometida a una influencia común y progresiva.

Según figura en las descripciones cosmográficas de la Antigüedad, el planeta Tierra es el Orbis Tertius, una denominación que, finalizando el título del famoso cuento de Borges, actualiza y asimila la serie Tlön, Uqbar, a la Tierra y sus regiones. Es el tercer planeta en la cartografía celeste y es esa *terceridad* del orbe la que interesa destacar como propiedad antropológica, una propiedad inherente al ser en la tierra que constituye *cifra* y clave semiótica, además de su emplazamiento dentro de un orden astral. Tal propiedad antropológica no pudo haber sido extraña a la concepción del *símbolo* que, según Charles Sanders Peirce, es su definición y es definitiva: "a la pregunta '¿Qué es el hombre?' responde: 'Es un símbolo'". En otras lenguas, en una y primera lengua, en hebreo, el nombre del hombre "Adam", "*ben-adam*", hijo de Adam, se asimila al nombre de la *Tierra*, que es "*Adama*". A partir de esa lengua primordial su identidad no se diferencia demasiado de su terceridad, el tercer término siempre en cuestión, que avala la condición simbólica inherente al hombre o a la humanidad, derivada de su presencia en la Tierra en la que la sintonía homofónica entre lo *humano* y el *humus* también remite a las verdades de ese origen común.

Si bien a partir de las lecturas filosóficas fundacionales, o de las páginas de Peirce que no las ignoran, es posible pensar que los símbolos cruzan espacios y especies, la referencia atañe precisamente a la existencia de *un*

3 R. W. Emerson, "The poet", en *Essays and Lectures*, Nueva York, The Library of America, 1983, p. 455.

tiers arbitre que, entre la primeridad y la secundariedad, establece los nexos necesarios para que las dualidades, en lugar de enfrentarse diametralmente, encuentren el punto de cruce, la encrucijada donde el símbolo representa el pensamiento, el conocimiento y el lenguaje, el *medio* para expresarlos. El mismo Emerson afirmaba que "El lenguaje es un tercer uso con que la Naturaleza ayuda al hombre. La Naturaleza es el vehículo del pensamiento, y en un grado simple, doble y triple".[4]

Conviene recordar que, al analizar la naturaleza del símbolo, Peirce distingue tres Universos que, más que excluirse, se estratifican y confunden en una inestable geología mental:

> Todo lo que comprende el primero son meras Ideas, esas nadas de aire a las que la mente del poeta, del matemático puro, o de otros, podrían darles una localización y un nombre dentro de sus mentes. El segundo Universo –prosigue Peirce– es el de la Realidad Bruta constituido por hechos y cosas. El Tercer Universo es, como ya se habrá advertido, el universo semiótico que comprende todo aquello cuyo ser consiste en un poder activo apto para establecer conexiones entre objetos diferentes, especialmente entre objetos de Universos diferentes.[5]

Entre la realidad exterior de Cosas y Hechos, y la realidad interior de Ideas, una realidad simbólica entabla una cooperación convencional que los une por medio de un proceso activo, una actividad simbólica de mediación o representación: un medio exterior, un medio interior, y entre ambos, otro medio.

Por algo *El signo de cuatro*,[6] que conocen los lectores de Sherlock Holmes, se transforma, en las lecciones semióticas de Umberto Eco y de Thomas Sebeok, en *El signo de tres*. "¿Qué es el hombre?" se vuelve a preguntar Peirce ya que su respuesta, mencionada antes, sólo desplaza el problema, no lo soluciona, y la previsible respuesta que apresuró Edipo a la pregunta de la esfinge no resolvió el enigma, apenas si lo desplazó, arrojándolo a la fatalidad de su desafortunada identidad y de un destino trágico; hombre o símbolo, pregunta o respuesta, el enigma de la identidad/fatalidad queda en suspenso.

4 R. W. Emerson, en "Language", *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 20.

5 Ch. S. Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Pierce*, ed. de Ch. Hartshorem, P. Weiss y A. W. Burke, Cambridge, Harvard University Press, 1932, vol. 6, p. 455.

6 A. Conan Doyle, "The sign of four", *Lippincott's Monthly Magazine*, febrero de 1890: <http://historyofideas.org/toc/modeng/public/DoySign.html>.

Es necesario aclarar que no se trata sólo de un número *tres* sino de un significativo tercer orden que se encuentra entre dos opuestos, un término que los incluye a ambos ya que, como cuentan los razonamientos escolares, tres es la suma de uno más dos, una suma que concilia la sucesión (uno, dos, tres) y la serie de sumandos (uno más dos igual a tres). Una especie de aritmética sagrada va al encuentro de otra sorprendente afirmación de Peirce: "En muchos aspectos, esta trinidad coincide con la Trinidad cristiana: advierto, sin duda, que existen muchos puntos de desacuerdo. La interpretación es evidentemente el Logos Divino o la palabra; [...] Sin embargo no voy a continuar con esta especulación mucho más allá, ya que podría ser ofensiva, considerando su prejuicio, para quienes están presentes". Sin embargo y a pesar de las prudencias del planteo, sus disquisiciones implicaban al Padre, al Hijo de Dios y al Espíritu Santo.

Por su parte, en su libro *Semiotics in the United States*, Thomas Sebeok pronuncia una declaración de carácter trascendente, sorprendente si se recuerda su aversión ante cualquier concepción de corte místico: "Repito entonces que la misión primordial de la semiótica es y será la de 'mediar entre realidad e ilusión', penetrar hasta acceder a la ilusión que se encuentra detrás de la realidad –hasta atravesar esos universos de signos complementarios–, descomponerla, desmitificarla y develar detrás de ella otra realidad más, de una textura más intensa".

Por esa simple razón numérica pero, prioritariamente, cósmica, simbólica, antropológica, hace muchos años me interesó proponer un título que pudiera dirigir la atención en ese mismo sentido: *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*.[7] Allí, precisamente, trataba de encontrar una posible mediación entre términos opuestos, la unidad que *terciara* o favoreciera una *re-unión* de las fragmentaciones y dispersiones que, bajo un régimen de textos sueltos, de repeticiones textuales, afinidades y diversidades erráticas, articulara una lógica de citas *con-figurando* una de las tendencias predominantes de la contemporaneidad, donde la comunicación y sus variantes tecnológicas prevalecen sobre todos los demás acontecimientos.

En ese entonces atribuía a "las traducciones, los viajes, los trámites de transportes metafóricos y literales, las emisiones planetarias",[8] los accesos a las redes, agregaría ahora, el origen de un inesperado *estado de sitio*, un *régimen de sitios* ubicuos entre los que navegan o naufragan la imagina-

7 L. Block de Behar, *Dos medios entre dos medios*, Buenos Aires/México, Siglo xxi, 1990.

8 *Ibid*., p. 11.

ción y el conocimiento. Se verifica así una exaltación de la información mediatizada que propicia las incursiones vertiginosas de una *mise en abîme* que, de texto en texto, de discurso en discurso, de palabra en palabra, parodia la monotonía del movimiento elemental que repite y replica "*a word is a word is a word*…". (Y esta paráfrasis infinita es variación de una cita muy conocida que también fue sugerida por los hallazgos que el espacio virtual depara.)[9]

Son repeticiones efectivas e ilusorias, aventuras satelitales sin mayores riesgos de una cultura transtextual donde no sería demasiado extravagante que un espectador permaneciera reducido dentro de los límites de un espacio estrecho y conectado a través de distancias desmesuradas, *sans bouger, sage comme une image,* quieto como la imagen fija que contempla en la pantalla (del cine, del televisor, del video, de la computadora, de su teléfono, o de tantas otras pantallas), oyendo en alemán, leyendo en francés, hablando en inglés, entendiendo en español, disfrutando de su babel doméstica. Ya no aparece encadenado, como en la caverna platónica, pero ¿se diría *emancipad*o?, por cuestionar el calificativo de Rancière y la hipótesis, algo más optimista, que es la suya: "El espectador también actúa, como el discípulo o el sabio. Observa, selecciona, compara, interpreta".[10] Espectador o usuario comparten una pluralidad de códigos y medios que, desde la comodidad doméstica de las noticias difundidas por todos los medios, por todos sus medios, dan lugar a la experiencia común de una situación pluralizada por lenguas y culturas diversas, ritualizada en una misma postura, una misma y mínima gestualidad, casi estática, asimilando las diferencias raciales, sociales, sexuales, personales, en una experiencia única que deviene, por inercia, una "*razón*" única y un pensamiento igual.

Las reflexiones y las prácticas de una actividad intertextual o transtextual promueven actitudes interdisciplinarias que requieren la mayor atención de los estudios contemporáneos. El estudioso, profesor, investigador, un mediador en todos los casos, se sitúa entre disciplinas diversas, entre lenguas diferentes, entre tendencias contradictorias, logrando "concentrar" y apropiar o apropiarse de las diferencias en el lugar común de su perspectiva singular.

En la actualidad, esa *apropiación* no se verifica en un medio particular, o un medio aislado, sino entre medios diferentes donde ya no interesa distin-

9 R. Gasché y A. Lundberg, "Saving the honour of thinking": <http://www.eurozine.com/articles/2002-05-31-gaschelund-en.html>.

10 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, París, La fabrique, 2008, p. 19.

guir su naturaleza específica sino el tiempo inconstante de un espacio nuevo, un medio más: el medio que está en el medio. Todo lo que ocurre, ocurre en los medios o entre ellos. De manera que se abre un hueco, un medio entre propio y ajeno, entre afuera y adentro, entre secular y sagrado, entre mostrar y decir, entre visual y verbal, entre literal y metafórico, entre individual y masivo, entre periodístico y literario, entre científico y poético, entre doctrinas y opiniones, entre verdad y versiones, y tantos otros entres más. En la oscilaciones de ese resbaladizo "vértigo del entre" –decía Octavio Paz–, la imaginación teórica y estética se contrae, intentando combinar fragmentos, restaurar fracturas, resolver fracciones. *Dos medios entre dos medios*:[11] divisiones, visiones diferentes, visiones reales y otras visiones; el observador entrevé, conjeturando una unidad previa, primera y universal, tentativas de volver a unir fragmentos, las partes de una unidad que la necesidad de conocer, de analizar, prefiere compartida, segmentada en partes.

En español, esta *explosión del medio* acompaña, idiomática, una coincidencia homonímica que no diferencia voces que, en otros idiomas, se distribuyen semánticamente en el clivaje de un espectro terminológico específico: *moyen, milieu, moitié, medium* o, en plural, *media*, es siempre el mismo *medio.* No hay nada que se sustraiga a la mediación. Aunque la evolución léxica haya derivado el significado del latín en varios sentidos diferentes, siempre afines, sus límites se suspenden complicando una situación mediadora que encuentra en la *emergencia crítica*, en "la mediación del crítico", el ejercicio paradigmático de una función que no sólo caracteriza a la especie humana sino también es requisito de la explosión mediática. Ya sea el autor, el lector, el traductor, el profesor, el investigador, el periodista, el crítico, o quien ejerza la mediación sin oficio determinado, detenta o detiene el discurso, combina textos, repite fragmentos, piezas o partes que se atraen, coinciden y *hacen* juego; sus funciones ya no se distinguen. *El crítico interpreta*: una acción que ocurre interpartes, como interpretan el autor y el lector, que tienen la obra entre manos. Si se ha dicho que sólo existen interpretaciones, esa convicción avalaría la certeza de que sólo existen interpretaciones de interpretaciones. Por medio de esa labor o colaboración, cada uno realiza o cree –con cierto recelo– que realiza, una *tarea de reparación*; la intenta, pero su gesto no deja de ser una tentativa, la tentación de revelar un enigma que, semejante al horizonte, sigue alejándose. Como si se tratara de un texto sagrado, el autor, el crítico, el lector *reparan*, observan, analizan y componen, restituyen, *reúnen* y,

11 Véase L. Block de Behar, *Dos medios entre dos medios, op. cit.*

fugazmente, resuelven esa división de dos medios entre dos medios, en una *unidad* que añoran y que sigue siendo la mayor nostalgia.

Las teorías y hermenéuticas más recientes atraviesan distintos campos disciplinarios, desde las matemáticas hasta la filosofía de las ciencias y del lenguaje, sin pasar por alto las formas del discurso religioso, del Pentateuco hasta los más de cuatro Evangelios y, en particular, la mística judía y el pensamiento que la interroga.[12] Más allá de la "confesión de fe", "de las tensiones, de los contrastes que son teológicamente significativos",[13] la epistemología no soslaya esa tendencia hacia la búsqueda de una unidad, un saber de saberes, de fracturas y fragmentos que la filosofía de la mente reúne y concentra. Evocando la instancia patética del exilio, la extrañeza de una emisión universal, Michel Serres intercala el siguiente diálogo en *La leyenda de los ángeles* (*La légende des anges)*:

> ¿Reconoces entonces la suma integral de los actos del lenguaje?
> —No.
> —Déjate llevar por la oración.
> ¿Cómo comprenderla, puesto que, comprehensiva como es, envuelve la totalidad del lenguaje, el conjunto de lo real, a mí, a los otros, el mundo, la historia y Dios? [14]

Tampoco se puede dejar de lado, en otro plano, la explosión mediática que es un aspecto, tal vez el más incontenible, el más paradójico, del crecimiento descontrolado de la mediación. La realidad entre comillas o subrayada, "*una realidad a término*" (porque se encuentra sometida a un plazo, porque ese plazo está a punto de finalizar o terminar, porque no va más allá de un término), una realidad administrada y sometida por las ambivalencias de la *intercesión/ intercepción* de los medios. Son las ambivalencias que reducen la cultura contemporánea a la condición de *diferendo*, una aporía, una situación sin salida. Es en este sentido que se puede hablar de una *imposición* o de una *impostura*. Modos de *imponer* y propagar de difícil discernimiento, que se concentran en ese espacio de terrorismo solapado que difunden los medios bajo pretexto de información, multiplicando sus fechorías como meros o siempre dispuestos portavoces. En los últimos

12 Sobre un aspecto relativo a la "Historia de una amistad" J. Derrida llevó a cabo un seminario en la Universidad de Stanford: "Mourning mysticism: History of a friendship (Scholem and Benjamin)", 27 de abril de 2002.

13 P. Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, París, Seuil, 1986, p. 134.

14 M. Serres, *La légende des anges*, París, Flammarion, 1993, p. 96.

años los desafueros de la función mediática han puesto en tela de juicio a quienes se arrogaban la función de formularlo, han alentado una severa crítica de la crítica o del crítico, una crisis de su mediación y de los créditos que se le otorgaban. Los excesos de la difusión mediática, la ilimitación de sus recursos y efectos arriesgan debilitar, inopinadamente, la arbitrariedad de sus pronunciamientos.

"The critic as a host",[15] la hostilidad o la hospitalidad del crítico se ciernen a la par sobre las funciones de la mediación e impugnan su juicio, derogan la ecuanimidad de quien tiene que dirimir un pleito entre dos partes, sobre todo porque participan del estatuto de ambas: lector y escritor, el crítico comparte esos atributos pero agrega uno más. Más próximo, sin embargo, a las violencias de la censura, se arroga la capacidad de habilitar una obra o de inhabilitarla, de interceder o interceptarla, transformando su dictamen en sentencia, el crítico falla y se condena.

Las relaciones que entabla la escritura de creación con la escritura crítica se han estrechado tanto como se han asimilado, con similitud casi indiscernible, la escritura, la crítica y la lectura. Inscrita en los límites de la obra, entre la historia y la ficción, su función liminar se constituye en cuestión epistemológica: "La palabra *crítica* significa una indagación sobre los límites del conocimiento, de aquello que no puede ser formulado o es inasible".[16]

Esos límites del conocimiento que incumben a la crítica –que se debate entre la opinión, la filología y la filosofía– son también los límites de la mediación, su horizonte en fuga, los *vicios* de un crecimiento que se ha excedido desde un punto de vista académico –supuestamente conservador– y mediático –seguramente efímero–, que *releva* la sedicente industria cultural por medio de reseñas, entrevistas, publicidad, promociones de toda índole, producción crítica y presencia mediática, que se requieren alevosamente solidarias. La crítica no se sustrae al juego de exclusiones –sistemáticas–, e inclusiones –reiteradas–, que si bien pasan por ser noticias, datos e información en los medios, obedecen a intereses que pocas veces se conocen y muchas menos se evitan. Al contrario: le da un cariz académico al periodismo de ocasión. Si bien no abundan las voces que denuncien o protesten contra una situación mediática tan alarmante como inaceptable que, paradójicamente, se sirve del silencio –no observado para

15 H. Bloom, P. De Man, J. Derrida, G. Hartman y J. H. Miller, *Deconstruction & criticism*, Nueva York, Seaboury Press, 1979.

16 G. Agamben, cit. en epígrafe por M. Stanesco, "Du démon de midi à l'Éros mélancholique", *Poétique*, Nº 106, París, Seuil, abril de 1996.

otros conflictos menos graves–, algunas publicaciones son representativas de un malestar que aumenta: *Les nuevos perros de guardia*[17] sería un ejemplo; otro, aun más polémico por más acuciante, las airadas acusaciones formuladas en *Flat Earth News*,[18] donde el autor se indigna y aflige porque los medios padecen una enfermedad terminal, sumergidos profundamente en una era de falsedad y distorsión, de la que es víctima la verdad impedida por los obstáculos primarios que se encuentran en las salas de redacción.

El descrédito que bien merece la información establecida ha hipotecado la confianza en la labor mediática, no sólo en el *establishment* de la crítica, de sus estrategias de conveniencia partidaria, de connivencia aparcera –ya nadie lo duda–, de complicidades circunstanciales, de recompensas o venganzas menores. Sería arduo e inútil enumerar variaciones de una casuística tanto más desalentadora cuanto más afianzada está.

* * *

UN PERSONAJE CRÍTICO

> Nunca fue popular, la crítica británica le ofrendó una distraída y frígida gloria que solía excluir la lectura.
> **J. L. Borges**, "Henry James. La humillación de los Northmore"[19]

Las generalidades precedentes, las alarmas que acarrean contribuyen a observar, en primer lugar, el protagonismo del crítico, sus funciones de mediación imaginadas y analizadas por Henry James, desde los pliegues y despliegues de un escritor que también es crítico y, en tanto que lector de sus novelas, las prologa. En segundo lugar, y procurando no dejar de lado los cruces literarios de este escritor "transoceánico", discontinuamente teórico, ni las preocupaciones analíticas de su imaginario crítico, se intenta advertir las *estrategias de restitución* que la literatura procura, en busca de una unidad apta para justificar la vigencia del símbolo, elemental y complejo, que atraviesa fronteras artísticas, géneros y épocas y cuyas discutibles funciones se han transformado en las últimas décadas, una transfor-

17 S. Halimi, *Les nouveaux chiens de garde*, París, Raisons d'agir, 1991.
18 N. Davies, *Flat Earth News*, Londres, Chatto & Windus, 2008.
19 J. L. Borges, "Prólogo" a H. James, *La humillación de los Northmore*, en Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, pp. 100-102.

mación que aparece insinuada en esa breve y curiosa *nouvelle* de James, *La figura en el tapiz*.[20]

Se ha dicho de ella que "es una suerte de símbolo de toda la vasta obra de James".[21] Más estrictamente, podría ser interpretada, desde una perspectiva filosófica, como una de las dos partes del símbolo, ya que su asociación con *La copa dorada*,[22] esa voluminosa novela con la que podría encontrar algunas coincidencias interesantes, parece bastante justa. Por eso, a pesar de las notorias diferencias materiales, argumentales y literarias entre ambas obras, no sería forzado intentar complementarlas, diseñar una figura que, en sus ambivalencias, las abarcara vagamente. Las particularidades de la ficción de James y sus agudas reflexiones sobre el quehacer literario parecen especialmente pertinentes para abordar, desde su perspectiva, el tema de la *mediación*. Ambas obras elaboran la *mediación* literaria desde la interioridad narrativa, como parte de la composición. En la primera, la mediación se duplica desde la propia práctica del autor: además de ser un *narrador*, cuya función es reconocida y específicamente mediadora, el personaje principal es un *crítico*, alguien quien, más allá de los límites de una obra ajena pero de la que se apropia, cumple una función mediadora. Pero, sobre todo, porque a James le interesa enfatizar, como uno de los fundamentos de su estética literaria, la presentación de sus personajes *por medio* de las impresiones de otros personajes:

> Como una costumbre aceptada ya había traicionado la preferencia –y aun comentado la extravagancia– que sentía por tratar mi tema, por "ver mi cuento", a través de la oportunidad y la sensibilidad de alguno más o menos apartado, no estrictamente involucrado –aunque interesado e inteligente en extremo– testigo o periodista, una persona que contribuya al caso fundamentalmente con una cierta cantidad de crítica e interpretación.

Se ha categorizado como "realismo psicológico"[23] o "realismo mental" la importancia que, en la obra literaria, le asigna James a "la ilusión de la vida",

20 H. James, *The figure in the carpet*, Nueva York, Macmillan, 1896.

21 J. L. Borges, "Henry James: *La lección del maestro. La vida privada. La figura en la alfombra*", "Biblioteca personal. Prólogos", en *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, vol. IV, p. 493.

22 H. James, *The golden bowl*, Nueva York, C. Scribner's sons, 1904.

23 M.-F. Cachin, *Henry James. La création littéraire. À la recherche du Proust américain*, Bibliothèque MEDIATIONS, París, Denoël/Gonthier, 1980, p. 16. La edición en inglés del conjunto de los prefacios: *The art of the novel. Critical prefaces*, ed. de R. P. Blackmur, Nueva York, Scribner's, 1962.

la posibilidad de dar a conocer lo real tal como es percibido por un personaje quien, desde la novela, lo transmite a los demás, a dos puntas, dirigidas hacia el interior de la narración y a quienes, se presume, son exteriores a la misma: a los demás personajes y a los lectores.

El narrador o crítico, ya que en la pequeña novela el personaje cumple ambas funciones de mediación literaria, celebra la oportunidad de escribir una reseña sobre la última obra de Hugh Vereker, un novelista famoso, gracias a que su colega, el periodista a quien correspondería escribir el artículo, debe viajar repentinamente a París. Para mejor, ese texto que deberá escribir sería publicado en *The Middle*, el "medio", un nombre que alude tanto a su función crítica como a que se difunde en el otro "medio", el medio por antonomasia, el espacio mediático y de estrategia de promoción, cumpliendo así la doble función mediadora que está en juego.

En la novela de James se habla muy poco de la novela de Vereker, ni siquiera se menciona su título, quizá para no comprometer la universalidad del planteo, quizá para inducir a pensar que lo único que importa es el enfrentamiento entre el crítico y el escritor o, en ciernes, la rivalidad entre crítico y crítico, y su inveterada ineptitud para reconocer y analizar la verdad del texto: "la verdad no imaginada", escapa, según el novelista –o los novelistas, Vereker y James– a la comprensión del crítico:

> Fue algo, supuse, en el plano primordial, algo parecido a una compleja figura en un tapiz persa. [....] El secreto de Vereker, querido amigo, la intención general de sus libros, el hilo en el que las perlas estaban anudadas, el tesoro sepultado, la figura en el tapiz.

Desde el título de esta peculiar *nouvelle* hasta el final que lo repite, se hace referencia a una figura que, desconocida, debe ser descubierta por el crítico: el dibujo tejido en el tapiz es parte de una intriga que la perplejidad literaria deja en suspenso. Resultaron inútiles los esfuerzos que realizara el crítico ya que ni sus análisis ni sus alabanzas lograron que se revelara el secreto literario que cifraba y definía la obra: todos los críticos "omitieron mi pequeño punto", "aquello por lo que sobre todo escribí mis libros", "lo que debía encontrar el crítico", "mi secreto", "como una compleja figura en un tapiz persa", dice el autor que se encarna en personaje.

La imagen del tapiz y la inadvertencia visual de sus volutas por parte del crítico, su inoperancia estética reaparecen varias veces en la novela, reivindicando, además de las metas de toda lectura literaria, la participación del lector en la búsqueda de una verdad, de verla por sí mismo, en los dibujos y colores que entretejen las palabras tramadas en la urdimbre de

la novela. Los entrecruzamientos textiles o textuales enlazados por un hilo conductor orientan la lectura temática y estructural, afirmando los puntos que traban su unidad y consolidan su cohesión.

Con la autoridad que le otorga su estatuto literario, el autor denuncia la incapacidad de los críticos "de detectar la figura en el tapiz", de captar aquel diseño que para el autor constituye la sustancia literaria, la verdad de su ficción, una verdad que un lector, semejante al crítico, se empeña en descubrir y confirmar.

Los esfuerzos que realiza el doble mediador para satisfacer al novelista por medio de la crítica que le dedica pero, sobre todo, para satisfacer así su propia ambición, resultan inútiles ya que ni sus ponderaciones ni sus alabanzas logran revelar el secreto literario que cifraba y definía la obra.

Desde el principio hasta el desenlace que nunca se produce, los nudos disimulados del texto, el tejido del tapiz refuerzan una intriga que queda en suspenso, en mera perplejidad.

Si esta novela *guarda* un secreto que los procedimientos hermenéuticos prometen resolver sin comprometer las reservas del texto, si el crítico no logra descifrar el enigma, si la *mediación* es más de una, es a esa *remediación*[24] en *La figura en el tapiz* a la que aludiré someramente en relación con *La copa dorada*, una de las novelas más extensas de James y una de las que ha dado lugar a las interpretaciones más diversas.

En los sinuosos pasajes de su prólogo, James especula sobre los distintos efectos de la "*revisión*" a la que somete su texto. Tal vez sea el prefijo *re-*, y las ambigüedades semánticas que introduce esta partícula, una de esas piezas dispersas del *puzzle*, que requieren los movimientos de restitución a los que tantas veces James refiere. Son varias las preocupaciones teóricas que el autor expone al convertirse en severo y locuaz lector de su novela. Autor de un prólogo que sólo la precede materialmente, se permite referir con inusuales pormenores las impresiones de una relectura, de su relectura, entablando una comparación entre los movimientos –¿o emociones?– que se dieron en el pasado y no son ajenos al presente.

Observa su escritura con la minuciosidad de quien se ha propuesto corregirla y la alterna con reflexiones sobre la ficción, sobre sus relaciones con la realidad, la construcción de la novela, las relaciones literarias con otras formas artísticas. Como en esos cuadros que representan el *atelier* del artista, donde se muestran algunos de los personajes que allí asisten,

24 J. D. Bolter y R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1999.

los materiales que se utilizan, los instrumentos de los que se vale, los cuadros de otros pero que prefiere cerca, aquellos que pintó el pintor en el pasado o que están en proceso de realización, su autorretrato en pleno ejercicio de otras funciones plásticas, la modelo que se duplica en la tela, que aparece en el cuadro para ser mirada y en el que ella se mira.

En el prólogo que escribe Borges para *Los amigos de los amigos*,[25] recuerda dos fotografías de James realizadas en 1906 por Alice Boughton. Dice que la primera fotografía muestra a un hombre suficientemente elegante, aunque observa que los esmeros de su correcta indumentaria no logran disimular la pesadumbre que transmite. La segunda muestra al escritor con esa misma vestimenta mirando la foto anterior: "Ese juego del hombre visto por los otros, del hombre visto por sí mismo, fue sin duda sugerido por James". En pocas palabras, Borges resume la complejidad que trama la narrativa de James, entre fotografías de fotografías, aparentemente propias y ajenas, pero que, en realidad o en escritura, dan cuenta de la plural perspectiva del narrador, de un "observador, que define a los otros pero, sin darse cuenta, está definiéndose". En James, o en sus narradores, coinciden observador y observado, y la inescindible condición de la asociación de ambos que la foto revela:

> Como el historiador de un tema ve y habla, así mi comprensión, como lector, lo encuentra a mitad de camino, pasivo, receptivo, incluso con frecuencia agradecido, inconsciente, bastante feliz, sin ningún impedimento para comunicarse, ninguna divergencia de sentidos entre nosotros. En sus propias huellas los pasos receptivos, imaginativos, del lector dócil, consentido, en el que me convertí para él, sumergido confortablemente; su visión, sobrepuesta a la mía como una imagen cortada en papel, se aplica a una sombra nítida sobre una pared, que coincide en cada punto, sin excesos ni deficiencias. Para mí esta verdad pone de relieve los gestos diferentes a que me conducirá el tomar en mis manos mi producción anterior; el otro tipo de conciencia procedente de AQUEL retorno.

Sucintas y certeras, las precisiones de Borges, formuladas en el prólogo a una novela de James publicada en español[26] y, también con pocas diferen-

25 J. L. Borges, "Prólogo" a Henry James, *Los amigos de los amigos*, Madrid, Siruela, 1986 (véase también Borges, *La biblioteca de Babel. Prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 54-57).

26 J. L. Borges, "Prólogo" a H. James, *La humillación de los Northmore*, Buenos Aires, Emecé, 1945.

cias, en la edición de otra novela que incluye la primera,[27] dan cuenta de una dualidad similar a la que presentan las fotografías que comenta y preceden a la obra de un escritor que se caracterizó por la llamativa frecuencia e indudable calidad de sus prólogos. Precisamente, las especulaciones teóricas que formula el propio James insistentemente en el prólogo de *La copa dorada* atienden, desde su visión literaria, las relaciones que se entablan entre las palabras y las imágenes, la escritura y la lectura, o la lectura y las relecturas. En el ensayo que le dedica J. Hillis Miller a las ilustraciones que se publicaron con esta novela, plantea el dilema que opone –o no– la dicción a la visión, la comprensión dialéctica que genera el sentido de la palabra escrita y el de un cuadro, el entrecruzamiento de miradas al que tanta importancia le asignara James:

> Después de todo, ambos, texto e imagen, son algo visto con los ojos y que adquiere sentido como un signo. ¿Cuál es la diferencia, de hecho, entre leer una palabra y darle sentido a una pintura? Ésa es, precisamente, la cuestión.[28]

Semejantes elucubraciones aparecen en el prólogo de la célebre "Edición de Nueva York"; James se consagró a prepararla durante cuatro años, desde 1906 a 1910; la programó en veintitrés volúmenes (aunque resultaron veinticuatro los publicados) para identificarse numérica, emblemáticamente, a la serie de *La comedia humana*, expresando también de este modo simbólico su fervorosa admiración por Balzac. En esa esmerada edición, publica *La copa dorada* con doce fotografías de Alvin Langdon Coburn en frontispicio. A pesar de la recurrencia y variedad de referencias con que aparecen las alusiones a la visión y a la representación visual en la obra de James, es bastante sorprendente su decisión de ilustrar –no encuentro mejor término– la edición de Nueva York. Es posible que esa preferencia también tenga que ver con el carácter místico que James asignaba a los procedimientos fotográficos, a los que consideraba más próximos a la magia y a la espiritualidad –o espiritismo– que a la mecánica y a la ciencia.[29] El mismo artículo transcribe de *The american scene*, donde

27 J. L. Borges, "Prólogo" a H. James, *Los amigos de los amigos*, en J. L. Borges, *La biblioteca de Babel. Prólogos*, *op. cit.,* pp. 54-57.
28 J. H. Miller, *Illustration*, Harvard, MA, Harvard University Press, 1992, p. 73.
29 <http://muse.jhu.edu/demo/henry_james_review/21.3dow-adams.html>.

> Objetos y lugares, agrupados coherentemente, dispuestos para el uso humano y a este dirigidos, deben contener un sentido en sí mismos, un sentido místico adecuado para darlo a conocer: es decir, darlo a conocer al participante, a la vez tan interesado y tan apartado como para verse motivado a dar cuenta del asunto.

Tal como lo aclara en el denso y extraño prólogo de *La copa dorada*, cuando James prevé la posibilidad de incluir las "ilustraciones" está pensando en una "contribución en un 'medio' tan diferente como sea posible"[30] o, como decía antes, "en su otro medio propio, por medio de su otro arte propio"[31] ya que considera inconveniente "que el marco de la obra de uno no brinde lugar a un argumento tal como para esperar que carne y pescado estén servidos en la misma fuente".

Cuando delibera con Coburn sobre la fotografía que iniciaría el primer volumen de *La copa dorada*, ambos, artista y escritor, están de acuerdo en que

> [...] nada serviría de imagen visual del pequeño comercio donde fue encontrada la copa por primera vez.
>
> Así que el problema era alarmante ya que el pequeño comercio sólo era un comercio mental, procedente del mundo proyectado por el autor, donde los objetos se encuentran primariamente relacionados entre sí y, por lo tanto, no "tomados de" un lugar particular cualquiera, sólo una imagen destilada e intensificada, como era, desde una gota de la esencia de tal establecimiento en general, nuestra necesidad (ya que el cuadro estaba, como ya he dicho, completamente dispuesto a hablar por sí mismo) prescribió una instancia concreta, independiente, vívida, la instancia que nos obligaría por la maravilla de una corrección accidental.[32]

Desde la perspectiva de sus personajes centrales y adoptando ese "realismo psicológico" que le interesa, James presenta a los demás personajes de la novela, logrando una interacción recíproca y superpuesta por medio de una *revisión literaria* mutua, orientada y controlada por el autor. "Más que la minuciosa y aislada exploración de cada personaje, interesa a James la minuciosa y conjunta exploración de las relaciones que unen a sus distin-

30 H. James, "Preface", *The golden bowl*, *op. cit.,* p. 12.
31 *Ibid.*, p. 11.
32 *Ibid.*, p. 13.

tas criaturas", apuntaba Rodríguez Monegal.[33] Unos personajes dan cuenta de otros y de sí mismos en una misma estampa. Coburn, adhiriendo a elementos de la estética cubista, trató de introducir una perspectiva plural en la fotografía a la que denominó "*Vortography*", contemporánea de otras experiencias que acercaban las destrezas de la imaginación y la técnica.

Tal vez sea por el interés en desarticular, por medio de una "descontextualización" fotográfica, la singularidad de la representación que particulariza un objeto o situación, induciendo esa desviación que evita interferencias con su propio texto y habilita además *su re-visión propiamente visual* –aunque sea ocioso decirlo–. O tal vez sea por esa necesidad de *releer y revisar* con supremo rigor sus obras para publicarlas en una edición monumental, por lograr esa *revisión crítica* de sus novelas, a la que James dedicó el mayor tiempo y sus mejores esfuerzos. Son vaivenes de una *mediación* múltiple, una suerte de *refracción* que fractura la realidad en fragmentos y que le permiten acceder a una dimensión diferente por interposición estética, visual o crítica; consiente así una escritura que, entre los intersticios, *filtra* "*The perfect medium. The photography and the occult*",[34] espectros errantes que deambulan en sus ficciones, acosan a sus personajes o a su autor.

En ese famoso prefacio a *La copa dorada*, entre sus especulaciones teóricas sobre la naturaleza literaria de sus personajes, sobre las vidriosas relaciones que constata entre imágenes y palabras dentro de una novela, que revela las desiguales lecturas del propio autor, intercala inesperadas anotaciones de trascendencia dispar:

> […] las imágenes se confiesan siempre como meros símbolos ópticos o ecos, expresiones de ninguna cosa particular en el texto, sino sólo tipos o ideas de esto o aquello.

Es indudable y sorprendente la importancia que asigna James a la *visión* en esta novela. Siempre en el mismo prólogo, insiste sobre su preferencia por "ver mi cuento" (las comillas pertenecen al autor), que justificaría el gusto de intercalar en la novela un "*picture book*", las "ilustraciones" –"imágenes", mejor dicho– fotográficas de Coburn, de las que se siente voluntariamente responsable. James se obstina en poner de relieve "los privilegios

33 E. Rodríguez Monegal, "El diseño del tapiz", *Escritura*, Año 3, Nº 6, enero de 1949, pp. 108-109. <http://www.periodicas.edu.uy/Escritura/pdfs/Escritura_6.pdf>.

34 The Metropolitan Museum of Art, Special Exhibition, Nueva York, 27 de septiembre-31 de diciembre de 2005.

de la vista", una prioridad que no es ajena a la vocación de Adam Verver y su gusto por coleccionar las más bellas obras de arte o por fundar un museo en su ciudad donde exhibirlas, una ciudad que se denomina, por razones escasamente sutiles, "*American City*". En *La figura en el tapiz,* el apellido del admirado escritor empieza por *Ver*: Verkeren. En *La copa dorada*, el apellido del protagonista empieza por *ver* y termina por *ver*: "Verver", sin que medie otra cosa. Todo su nombre puede leerse en español en clave onomástica visual y verbal, dice la doble acción de "ver", la acción de *ver*, repetida y yuxtapuesta, o la misma acción de *ver* el *verbo*, una acción doble, que requieren tanto las fotos como las palabras impresas en la página o proyectadas en pantallas.

Arthur Danto destaca el "espíritu ververiano" que irradian los grandes museos erigidos en América en la época en que se publica *La copa dorada*.[35] James ya había subrayado "la revelación de la experiencia artística" de Verver y, por su parte, Danto la compara con la intensidad de la experiencia vivida por John Ruskin –descrita en una carta dirigida a su padre en 1848– al intentar copiar un detalle de *Salomón y la Reina de Saba* de Veronese.[36] Aun cuando la repetición de *ver*, además de repetir el breve verbo, hace eco a la primera sílaba del pintor italiano –una posible etimología de la que James no habla y que la crítica tampoco ha mencionado– la experiencia sigue siendo verbal, visual, estética, pictórica, la razón de ser y de ver del nombre y de la insistencia para justificarlo: Verkeren, Verver, Veronese, Vermeer, en el vértigo de ver la verdad a la vista.

Pero, más allá de la relevancia de las atenciones a la visión en esta novela, a una *revisión,* más bien, en los varios sentidos apuntados, que el autor propicia y propugna recurrentemente, me interesa subrayar el prefijo *re*-, ya señalado: "las sugestiones de una *relectura*", "*Releer* en orden mis últimas cosas", "en una no vulgarmente irresponsable *reedición* de algo", "comenzar a *releer*", "la demasiado abyecta aceptación de los grandes aires que de algún modo tenía el término *Revisión*", "*revisar* es ver, o volver a ver, que en el caso de algo escrito significa nada menos que *releerlo*", "La idea de *rescribir*", "el 'viejo' asunto es ése, *reaceptado*, *reprobado*, exquisitamente *reasimilado* y *redisfrutado*, creído, para ser breve, con la misma 'vieja' y agradecida fe", "por la *reafirmación* del valor", "*redibujar* todo el crecimiento del propio gusto", "Él [...] agredido por términos que se *reemplazan*, *repenetrado*", "esta cuestión general de *revivir* y *reanimar* la visión", "el efecto posible de

35 A. Danto, "Les musées et les multitudes assoiffées", en *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, París, Seuil, 1997, pp. 257–258.
36 *Ibid.*, pp. 259-260.

este proceso de *re-soñar*",[37] y estos ejemplos –que no son todos– además de convincentes, ya resultan excesivos.

Entre otras, es esa *división* de la representación, la fragmentación de un conocimiento que está en juego en estos raptos de un fervor místico que el primer nombre, "Adam", y el último, *Verver,* en inglés confirman. La fractura del "cáliz", como la fractura del símbolo, de las vasijas, del santo grial, de una unión sagrada, de la copa dorada, perfecta y rota, cifran o revelan una verdad oculta como la que mantiene la intriga de la novela o tan luminosa que esa verdad hace estallar vasos y vasijas incapaces de contenerla:

> ¿Ni siquiera si hubiera debido tener que decirme que "*La copa dorada* está rota"?

Si John Keats finaliza su "*Ode on a Grecian Urn*"

> Beauty is truth, truth beauty, –that is all
> Ye know on earth, and all ye need to know.

en las palabras finales del prólogo de *La copa dorada*, una vez más, James confirma que es propio del arte la visión de la belleza en verdad: su misión es hacer verla:

> allí reina una verdad soberana –y decreta que, como el arte no es nada si no es ejemplar, nada importa si no es activo, nada concluye si no es consistente–.

Convencido de esa misión que prescinde de la mediación de críticos, desalentado por la posición de teóricos, quienes sólo pueden proporcionar su interpretación circunstancial o aplicaciones de teorías rápidamente fechadas, el protagonista de *La copa dorada* se propone la fundación de un museo. Alejadas de su origen, desprovistas de sus fines, las obras aparecen *emplazadas* en el museo, en *reserva* –porque guardan, porque mantienen- la figura en la trama del tapiz o la belleza que compromete una unión profunda, ajena a las eventualidades de un lugar dado, de un tiempo en particular.

37 Fragmentos del prólogo de *The golden bowl, op. cit.*

8
Metamorfosis de la palabra puesta en pantalla

Si se trata de considerar las transformaciones de obras literarias o de diverso carácter y naturaleza, de su incidencia en los estudios de literatura comparada, sería difícil no aludir a Publio Ovidio Nasón y a los antecedentes de esa gesta fundacional que es su *Metamorfosis*, donde los mitos exaltan los cambios de formas, de dioses, hombres, animales, plantas, y hablan las fábulas de sueños y temores, narrando estadios de una evolución ancestral, específica y personal a la vez. Leídas u oídas, cuentan, como siempre contaron, con la palabra y seguirán contando de igual modo o con variaciones para darlos a conocer.

Desde el fondo de los tiempos, los mitos entretejen epopeyas y episodios olvidados a medias, que las ciencias actualizan en sus experimentos desaforados y que las distintas culturas animan según sus propias tradiciones y expectativas. La persistencia y las transformaciones son inherentes a la especie y al individuo que, en su fugaz pasaje planetario, las repite y refunde.

Las metamorfosis botánicas que, entre tratados y poemas, evocaciones y visiones, Goethe entrevé con el afán de acceder a la *Urpflanz*, esa planta ideal y primordial, desde la que sería posible vislumbrar el arquetipo de todas las plantas, remiten a una similar aspiración por alcanzar la perfección de las especies. Las transformaciones abundan en una literatura donde "*die blaue Blume*", la flor azul que podría crecer también en el cielo, exhala los perfumes del origen mientras crece y se transforma a la vista de quien la contempla entre sueños y textos fragmentarios.

Con otros medios y distintos fines y, sobre todo, con el humor, por grato no menos irreverente, son igualmente reveladoras las imágenes con flores, tallos y hojas que Jean-Jacques Grandville diseña en extraordinarias metamorfosis de plantas y animales en personas o, incluso entre palabras, resuelve en seudónimo su propio nombre propio, Jean-Ignace-Isidore Gérard. En sus transfiguraciones, literalmente antológicas –según el origen

del término que remite a *flores* y que aparece más claro en ese *florilegio*, que es toda antología– se advierten los prodigios "de una jovencita en flor" o, más bien, "de una flor en jovencita", o de ambas figuras. Como si hubiera florecido allí, del florero brota una hermosa joven que lleva una flor en su mano y, con un pase mágico, el dibujo hace desaparecer lo demás. Sus "*Métamorphoses*" (1828-1829) son versiones fantásticas de ese "*Autre monde*" –como Grandville lo denomina– no tan familiar y cotidiano que él acerca a este mundo, para cruzar sus divergencias y, sin suprimirlas, conciliarlas o mitigarlas. Plantas, planetas, astros, seres humanos, seres no humanos, vegetales, trastruecan facciones y fisonomías entre sí. Otro mundo, íntimo y sideral, estelar y casi doméstico. A pesar de las coincidencias del título, las *Metamorfosis* entomológicas con que Franz Kafka perturba la normalidad habitual por medio de señales ominosas que anticipan los mayores riesgos y las más trágicas amenazas, imaginan un mundo diferente, también otro, donde todo, incluso lo peor, es posible.

No son ajenas a esas perplejidades las sorprendentes aventuras, a través de espacios y especies, que transfiguran, en un deslizamiento sinfín, las fusiones estructurales en las *Metamorfosis* de M. C. Escher, y las construcciones imposibles de lo que él también denomina "Otro mundo".[1] Si bien próximas a las "galaxias", no está distante la "*Transideração*" de Haroldo de Campos, una licencia artística y astral donde no extrañan las presuntas conversaciones que entabla Ungaretti con Leopardi, capaces de restituir, por el anacronismo poético y la significación onomástica, un león en el signo del león y la piel de leopardo en su propio nombre o su nombre propio.

La argumentación de los tratados y la seducción poética, el descubrimiento y la fantasía de figuras y fábulas, son principios de una cosmogonía que, entre ensayos científicos o relatos míticos, remite a la formación del universo o de sus galaxias, que giran en espiral para que el mundo pueda terminar en un libro –como decía Mallarmé–, ya que fue allí por donde empezó, según afirman los exégetas del Libro, para transformarse en lo que es. Dice Haroldo: "um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-começo…".[2] El ensayo es una prueba, un intento pero, polisémico, es asimismo la confirmación, una prueba en la conjunción de signos.

Los cambios de forma, los avatares de seres y cosas, de cosas en cosas o seres en seres, desde los orígenes del pensamiento y de la imaginación, han dado lugar a mitos y enigmas, a doctrinas y leyes, como si la fantasía se

1 J. L. Locher, *Il mondo di Escher*, Milán, Garzanti, 1978, p. 36
2 H. de Campos, *Galaxias*, San Pablo, Ex Libris, 1984.

debatiera en permanencia entre la teoría y la fabulación para poner el cambio en evidencia. Esos cambios constituyen uno de los grandes tópicos –no sólo de la literatura–; un "lugar común" –en el cabal sentido aristotélico de la expresión, en tanto argumento adecuado y razonamiento convincente– que condiciona la interpretación de los seres humanos y el rigor de las ciencias que la observan y estimulan. Toda representación, sea conceptual o real, verbal o visual, estética o científica, se vale de una transformación sustancial que da lugar a variaciones constantes no necesariamente advertidas. Si al frotar una lámpara, además del brillo, aparece servicial un genio, y si una calabaza deviene carroza, si las prestidigitaciones transforman en vergeles los desiertos y las alfombras los sobrevuelan, las palabras mágicas, que mueven montañas y descubren tesoros, son parte de los sortilegios del lenguaje que los prodiga y de los espejismos que no son infrecuentes no sólo en áridos páramos. "Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras" habría replicado Averroes[3] a un poeta que se complacía en recordar un árbol cuyo frutos son verdes pájaros, pero que descreía de que las rosas se multiplicaran en la escritura. Admitiendo las transacciones más factibles o fáciles entre seres pertenecientes a un mismo reino natural, se resiste, escéptico, a la posibilidad de que exista un tránsito similar a la mención escrita, que es una técnica o un arte y, como tal, dos veces artificial. Sin embargo, los textos escritos atraviesan espacios y tiempos, no sólo superando las distancias interpuestas, sino a la vez suspendiéndolas aunque las transformaciones sean inevitables.

Similares a esas sutiles y fantasmagóricas visiones en movimiento de Grandville, la escritura y las técnicas que la difunden sortean las distancias como los gráciles puentes de París que, en sus dibujos y grabados, tienden pasarelas sobre el vacío entre planetas, entrecruzando cielos, acercando esperanzas de un más allá arcano, satirizando con solidaria piedad las aspiraciones utópicas de quienes confiaban en un futuro en el que la humanidad accedería a los astros para concertar las hipotéticas bienaventuranzas de una armonía universal.

Bastante más que una práctica invención técnica, la escritura deviene, como la flor de T. S. Coleridge,[4] un afortunado talismán, semejante a un objeto consagrado por las inscripciones benéficas y tutelares y, supérstite, testigo de otra región o de otras épocas, prolonga un pasado en presente y predice un tiempo por venir. No es una flor en flor, que florece porque

3 J. L. Borges, "La busca de Averroes", en *El Aleph*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 584.

4 J. L. Borges, "La flor de Coleridge", *Otras inquisiciones*, en *ibid.*, p. 639.

florece; fue necesario que alguien la soñara o poetizara, la trajera y cultivara para que revelara la gracia de una joven, o los dulces desvelos de una madre, el sueño consumado, el tiempo suspendido de un hilo y su huella, el rastro de un arquetipo en la escritura:

> If a man could pass thro' Paradise in a Dream, & have a flower presented to him as a pledge that his Soul had really been there, & found that flower in his hand when he awoke – Aye? and what then?[5]

La traducción de Coleridge realizada por Borges es literal y poética, conserva el misterio de ese pasaje en inglés, del pasaje del inglés al español, del pasaje de un mundo a otro mundo, de un sueño a otro sueño; son varios los pasajes que están en juego y cifran en la flor amarilla –no azul pero el color es secundario– el salvoconducto que da paso a la pura belleza. Procedente de regiones tan anheladas como desconocidas, como si estuviera a punto de abrirse, parecería que el enigma estuviera a punto de ser revelado:

> Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano… ¿entonces, qué?[6]

Sin embargo, el título "A literatura comparada em época de mudanças", que propuso Tania Franco Carvalhal y el planteo del tema en un entorno, en el que se programa la instalación de un sitio sobre literatura comparada "on line", supone, sin duda, abordar otras transformaciones, aunque no es seguro que, para encararlas, se deba descartar la gracia leve de los puentes satelitales concebidos por las fantasías urbanas o celestiales de Grandville o las metamorfosis de las hojas de árboles en libros y el aroma secreto y esencial de las flores, o considerarlas, casi al borde de la eternidad, sólo *sub specie* de escritura, en tránsito o traducción. Las hazañas tecnológicas que, aun sin mencionarlas, implican y superan esas transformaciones míticas, los entrecruzamientos de la fantasía que propician híbridos en laboratorios de frágil instrumentación y transparencias discutibles –semejantes a la advertencia inscrita sobre los espejos retrovisores en los vehículos– están más cerca de lo que aparentan.[7]

5 S. T. Coleridge, *Notebooks*, ed. de K. Coburn, M. Christensen y A. J. Harding, 5 vols., Princeton, Princeton University Press, 1957-2002, entrada Nº 4287.
6 J. L. Borges, "La flor de Coleridge", *op. cit.,* p. 639.
7 "Objects in mirror are closer than they appear".

De alguna manera, estos preámbulos o digresiones previas, estos desvíos que se apartan de aspectos del discurso para volver a atenderlos, podrían asimilarse a algo así como esas nociones-clave, esos puentes estilizados y levadizos que descubren el lector o el investigador y que les permiten establecer vínculos entre entidades e identidades diferentes, semejantes a interfases que transfieren información –otra metamorfosis–, para que la literatura, ínsitamente comparable, no se limite a atender las diferencias entre idiomas, entre textos literarios y no literarios, sino que se consolide como el *espacio de encuentro y distinción*, tanto en la teoría como en la práctica, donde se concilien o contrasten, se conjuguen y opongan recíprocamente, formulando una "importante respuesta intelectual a la situación internacional contemporánea", como proponía el proyecto de EOLSS-UNESCO,[8] y se entiende en la actualidad.

No obstante las lecturas accidentales o triviales que facilita Internet o la proliferación de textos valiosos que remiten interminablemente a textos y a imágenes innúmeras, conocidas o extravagantes, legitiman, por los prestigios de una tecnología cada vez más inesperadamente solícita y dominante, esos movimientos que la lógica de la continuidad discursiva repudia, imponiendo una razón distinta que, de alguna manera menos visible o menos mecánica, *conforma* porque adopta o se adapta a los antecedentes de los vaivenes comparatistas. El salto de una obra a otra obra, de un autor a otro, de una lengua a otra, la necesidad de sortear los huecos, de ahondar y estrechar los vínculos entre términos, son parte natural de una vertiginosa geología que estratifica las coincidencias, un quehacer cada vez más palimpsestuoso que pone en evidencia informática la generosidad en la alteridad y las afinidades selectivas de una condición poética y universal que la literatura rescata.

La preocupación por el estado actual, real y virtual, de esas transformaciones, da cuenta de una inquietud general pero que, formulada en términos dramáticos, provoca cierto malestar, tanto que, al ver las direcciones abreviadas en los sitios, www, aún no es posible dejar de asociar la serie con la de de una sigla que alude a una guerra mundial, una *World War* o a una o dos o tres, una guerra mundial mayor, una *World Wide War*, la impresión de que, gracias a la extensión de la literatura y las comparaciones que suscita, desearía atenuar:

> Los progresos dramáticos que se registran en la ciencia y la tecnología expandieron considerablemente el potencial de los seres humanos

8 *Encyclopedia of Life Support Systems:* <http://www.eolss.net>.

> pero crearon un *número de nuevos problemas que hoy en día permanecen sin solución: contaminación, recursos energéticos, conflictos étnicos, diferencias de riqueza* y *problemas urbanos.* Las olas de globalización y las tecnologías de la información que en la actualidad abarcan el mundo entero dieron lugar a otros nuevos problemas. Ahora es universalmente sabido que las soluciones a estos problemas no radican en las disciplinas aisladas sino en las regiones donde se encuentran en intersección. *En la actualidad la civilización humana se encuentra en una encrucijada y la complejidad de la situación del mundo es apabullante.* EOLSS es un humilde intento por integrar y organizar el conocimiento humano con el propósito de guiar a la humanidad hacia un futuro seguro y sustentable. Para ello, otros campos de estudios, además de las ciencias naturales y la tecnología, como los de las ciencias sociales y las humanidades, también deben ser investigados a la luz de *la gran influencia que ejercen en la vida humana.*[9]

¿Es posible contribuir a solucionar o a mitigar las graves dificultades de esta situación desde la literatura comparada, el desarrollo de sus investigaciones y la formulación consecutiva de sus definiciones o desde las disciplinas humanísticas y las artes, y desde las influencias que ejercen? ¿Es acaso un regreso a las contradicciones de un trasnochado compromiso –*un engagement*– que los acontecimientos y la historia del siglo XX desacreditaron? Después de un "giro lingüístico, hermenéutico, desconstructivo, postcolonial o teórico" parece vislumbrarse una vuelta –por medio de "un giro literario y comparativo"– a los cometidos literarios enriquecidos por las alternativas de un vasto y variado itinerario epistemológico que no ocurrió en vano porque precipitó una actualidad en la que todo tiene que ver con todo. La circulación de las ideas, los saberes y las literaturas requieren de la dialéctica cruzada de esta disciplina u otras afines para encauzarse o de la dualidad de sus perspectivas para reunir lo que se encuentra disperso más que para simplificar las obras que nunca pretendieron ser demasiado diferentes.

Ante las inconsistencias de un pensamiento demasiado débil, el desfallecimiento filosófico, que no puede sorprender a quienes advertían, con indisimulada alarma, la derivación de los estudios literarios en estudios que, pasando por distintos controles de intereses no siempre académicos y peajes no siempre teóricos, habilitaron un discurso sectario, cada vez

9 Documento de trabajo Nº 6.87, "The role of comparative literature in human life and welfare", París, 2006.

más abstracto y abstruso; de quienes, desde los baluartes universitarios, construían, tal vez sin proponérselo, murallas con los libros para después ensañarse en quemarlos o preferir demolerlas. Cuando las doctrinas disciplinarias, o quienes las promueven en el marco de una política institucional, se resguardan detrás de teorías de moda y cavan un foso alrededor de la muralla, sin evitar que la obra literaria se pierda bajo el peso de formulaciones que, en lugar de analizarla, la desplazan o aplastan, están cavando su propia fosa y, como decía Lautréamont en sus *Cantos de Maldoror*, no es un trabajo serio hacer dos cosas –o fosas– a la vez ya que, aunque se las duplicara, el cadáver sería uno solo y, escasamente exquisito, se reduciría:

> Pour faire un travail sérieux, il ne faut pas faire deux choses à la fois.
> —Il croit que creuser une fosse est un travail sérieux.[10]

Gérard Genette parodia esa parodia pero, sin hacer referencia a Lautréamont sino a Pascal, a través de M. de La Palice, señala la innegable necesidad de distinguir: "para hacer dos cosas al mismo tiempo, es absolutamente necesario que esas dos cosas sean distintas".[11]

A esta altura, y atenta al doloroso vacío teórico que desalienta las iniciativas críticas en el ámbito universitario, aunque produzca contrariedad, vale invocar una vez más la sabia desilusión del narrador de Pierre Menard, quien estaba convencido de que

> No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo: giran los años y es un mero capítulo –cuando no un párrafo o un nombre– de la historia de la filosofía.[12]

En efecto, son inútiles o efímeros esos ejercicios; sin embargo, Don Quijote, sea el *Quijote* de Cervantes sea el de Menard, sigue *errando* entre intrépidas aventuras de quien, a buena fe –a fe de buen lector y caballero– no puede sustraerse a las metamorfosis que desarrollan sus lecturas: ve a dos distraídas mozas de la venta como hermosas doncellas, al ventero como castellano del castillo, los molinos de viento como gigantes que sacuden sus brazos

10 Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, París, José Corti, 1979, p. 151
11 G. Genette, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, p. 39.
12 J. L. Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 450.

y la bacía del barbero como el yelmo de Mambrino, entre otras visiones o transformaciones menos trilladas. El lector, que las festeja, cómplice de otro lector que no ignora esas metamorfosis, las más insólitas y las cultiva, celebra cambios que la escritura habilita y, solitario o solidario, no vacila en acreditar, como señales de otro mundo ni tan ancho ni tan ajeno.

Es cierto, no se trata de fijar las travesuras de la imaginación ni de momificar las ideas o que las consagre el mármol como "inmóviles piezas de museo".[13] Al contrario, según cambian los tiempos, tanto los conocimientos como las técnicas, semejantes a las obras de la fantasía, tienen esa rara virtud por la que, sin dejar de cambiar, como ese lector o caballero de triste aventura, permanecen andantes, mutantes y constantes a la vez. Desde la Antigüedad hasta hoy, la más o menos acelerada evolución de las técnicas contrastó con la aparente inmutabilidad que se les asigna a las obras del arte, como si todas fueran como las desvanecidas estatuas de los antiguos templos que, al perder los colores de su origen, sobre pedestales fijos o imperturbables, ganan en deseable intemporalidad.

Octavio Paz resume esa contraposición en un apotegma que formuló hace más de medio siglo y sigue vigente: "El fusil remplaza el arco. La Eneida no sustituye a la Odisea". Es significativo que, al aludir a la técnica y a su constante superación, mencione ambas armas y así, una vez más, como en el curioso discurso que pronunció Don Quijote, en defensa de las armas pero desde el interior de la novela, sean las armas las que se opongan a las letras. La cita de Paz procede de *El arco y la lira*, dos instrumentos construidos por el hombre quien, tensando como Heráclito una misma *cuerda*, se propone blancos opuestos:

> No comprenden cómo aquello que se encuentra en desacuerdo consigo mismo, logre acordar. Armonía y movimientos opuestos como los del arco y la lira.[14]

El arma o el instrumento, arma o arte, herramienta y cuerdas se utilizan mientras rinden, o se arrumban cuando otro invento rinde más. "La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio", dice Paz.[15] En cambio, el aura ilumina la singularidad de la obra que, reproducida mecánicamente, se pierde –como decía Benjamin– o se *desplaza*, como

13 J. L. Borges, "Prólogo" a *Historia de la eternidad*, en *Obras completas*, *op. cit.,* p. 351. Lo dice no a propósito de las obras sino de los arquetipos.
14 Fragmento 51.
15 O. Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 17.

prefiero precisar desde las perspectivas de una percepción estética más reciente. La obra se cita y en cada *cita*, tal como se entiende felizmente en español, se produce un nuevo encuentro de afinidades y coincidencias, de sentimientos y saberes. Decididamente o no, todo se repite en la cita, *on conte et on raconte, c'est tout*, y esta totalidad cifra la singular unidad o unicidad que la consagra.

¿Qué transformaciones han introducido en la cultura contemporánea las tecnologías de una actualidad que multiplica desplazamientos al tiempo que, derogando las distancias, las evita o genera otras, que virtualiza las palabras y las cosas, acelerando una mutación contradictoria que nos detiene ante una pantalla, dos o tres o más, más o menos grandes, compartidas o individuales, fijas o no? La tecnología ha pantallizado el mundo, transformándolo en un parque multimediático trivial y espectacular a la vez, donde las pantallas no sólo aplanan –cada vez más planas– ese mundo global; no sólo lo verticalizan –cada vez más autoritarias–, sino que *regulan* sus paisajes, personas, hechos, ficciones y fantasías, mostrando y ocultándolos, entrelazados y a la par. Poco o nada se ve si no está en pantalla. Lo que importa se muestra en pantalla y, si no se muestra, no importa, no existe. Si bien no habla de pantallas sino de imágenes, en la *Sociedad del espectáculo*, hace ya varias décadas, Guy Debord decía del espectáculo: "No dice mucho más que 'aquello que aparece es bueno, y es bueno lo que aparece'".[16] El universo entero queda contraído, monopolizado por una e innumerable pantalla pero, a pesar de que advino una era de pantallas –como se habló de una era de piedra y otra de metales– que el hábito suprime y la familiaridad ignora, las pantallas no se ven. Una doble ausencia, y el resto a oscuras, para que las dualidades queden en evidencia. A esa ambivalencia de apariciones y desapariciones responde su discutible y disimulada condición.

Igualmente estáticos, pero aparentemente opuestos, los personajes de "El aleph" y de "Funes, el memorioso" se ven reducidos a una misma posición, una im-posición, más bien, que los detiene inmóviles, como ante una pantalla, anticipando las consecuencias de esa invención que Borges imagina a su modo. Por un lado, uno se identifica con quien, obligado por una incómoda postura, se instala en el sótano de una casa que está por ser demolida. Sin desplazarse, logra ver desde allí todo el mundo en un punto, en un objeto mágico, vidrioso, de pocos centímetros, inconcebible, donde todo el espacio cósmico aparece al mismo tiempo. Por otro lado, con un

16 G. Debord, *La société du spectacle*, París, Pauvert, 1992, p. 7.

gaucho oriental quien, postrado, en un rincón de la pieza del fondo de un rancho a oscuras, sin moverse ve, registra y recuerda todo, asediado por la perfección de una memoria infalible y por la nítida percepción de todo. Las tecnologías han convertido el mundo puesto en pantalla en una especie de aleph, y es justo que Borges designe ese invento con el nombre de la primera letra del alfabeto hebreo, de modo que el objeto extraño de "intolerable fulgor" sea la clave de iniciación de su mutación global, del deslizamiento progresivo de su variedad en la uniformidad de la pantalla o, en el otro extremo, el rincón donde se abisma la memoria del gaucho.

Pero, reducir el Aleph a los encandilamientos de las ubicuas pantallas sería banalizar demasiado la fantástica falsedad de la fascinación que ejerce: *F for Fake*,[17] en la aliteración de Orson Welles, para poner en evidencia –también literal– el fraude de ficción en pantalla y los milagros que, como un cuadro místico y desmesurado, encuadra. En ambos cuentos, la totalidad del mundo se cierne sobre quien ve todo o sobre quien, paralizado como ante una pantalla, se desvela lúcido hasta la atrofia –del movimiento o del pensamiento– pero menos abrumado por la inmovilidad que por la fatalidad de retener todo.

¿Son las ambivalencias de esa totalidad las que desconciertan? Según Emily Eakin, "La última teoría, la más reciente, anuncia que la teoría ya no interesa. La era de la gran teoría ha terminado"[18] y el mundo académico se debate ante una deserción teórica, que redujo en la teoría la visión –que fue su origen–, cifrando su estatuto en una progresiva vanidad que hace del vacío su peligroso recinto. Son varias las catástrofes que, de alguna manera, justifican –casi un siglo después– la decadencia de Occidente, *Der Untergang des Abenlandes*,[19] y lo digo en alemán por mantener simétrico el binomio del título que repite sus términos en espejo y estremecedora la declinación de esa noche de niebla oscura de un siglo que no ha pasado porque no escatimó ni expió las atrocidades totalitarias.

Todavía ahora, a un lado y otro del Atlántico, una vez más, se pone en cuestión a los intelectuales. No fue el primero Jean-François Lyotard[20] en formular tal cuestionamiento y, si bien les erigió un panteón, no fue para consagrar allí su gloria sino para que, funestos, se preservaran los restos tumefactos de una especie en extinción. La respuesta de Maurice Blanchot,

17 Film de 1974, de 87 minutos de duración.
18 E. Eakin, en *The New York Times*, 19 de abril de 2003.
19 O. Spengler, *Der Untergang des Abenlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Munich, Beck, 1919-1922.
20 J.-F. Lyotard, *Le tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, París, Galilée, 1984.

algo menos macabra, confirma el estatuto problemático de quien afirma: "Intelectual, se trata de un nombre de mal nombre, de caricatura fácil y siempre dispuesto para servir de injuria. [...] ¿Qué se hizo de los intelectuales? ¿Quiénes son? ¿Quiénes merecen serlo? ¿Quién se siente descalificado si se le dice tal? [...] ¿especialista de la no especialidad?".[21] Una redundancia ilusoria de espejos enfrentados al borde del precipicio debilita en tautologías la labor teórica y a quienes la ejercen. Pero no es sólo la teoría la que falla o falta, sino los excesos de una logomaquia que se ha instalado en los últimos años, una obstinación narcisista de los intelectuales o de los *scholars* quienes, ebrios de sí y atraídos por su propia imagen, no se inclinan sobre el agua sino ante ese vacío, confundiéndolo con las ilusiones de una verdad elusiva o en cruz, en un hueco, como diría entre el inglés y el francés, para que, por una misma palabra, *true/trou*, se contraiga el triste truismo.

Los nombres fetiches y las palabras que se les asocian, que es necesario citar no sólo para poner en evidencia un conocimiento más o menos al día, una fundamentación más o menos pertinente, sino para subrayar la invocación de *mots-de passe*, de *passwords*, para ser, quien los invoca, admitido al club aunque se sacrifiquen, en esa complicidad, las obras literarias que más interesan o el conocimiento de otras teorías o de otras perspectivas y orientaciones. Aunque se sacrifique el placer del texto en gestos de acatamiento ciego o partidario, disciplinario, sectario –sea cual sea el término en -*ario*–, la obediencia debida resulta indeseable. Tal vez haya habido un *impasse* de saturación teórica –*replenishment*, *exhaustion*, alertaba John Barth hace varias décadas–. Tal vez, para terminar, habría que empezar por darle la razón a la controvertida negación de Th. W. Adorno y reconocer una desaparición en cadena, aunque además de la poesía sea la teoría la que desaparece, entre otras tantas y trágicas desapariciones.

21 M. Blanchot, *Les intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion*, París, Fourbis, 1996, pp. 8-13.

9
Poder es poder

Y los últimos serán los primeros y los primeros serán últimos.
Lucas 13:30

Quítenseme de delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen.
Cervantes, *Don Quijote*, C. XXXVII

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
y Don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
Está pasando que pasó mucho antes
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
Los mares de Lepanto y la metralla.
Borges, "Sueña Alonso Quijano"

La clave semimística, semimítica o semisemítica, que cifran algunos de los planteos precedentes, propicia abordar este tema sin intentar escamotear la larga historia de vicisitudes que lo preceden. Sin eludir, tampoco, algunas de las estrategias del discurso universitario o, mejor, aludiendo a ellas, se pretende constatar la construcción de los refugios metodológicos que favorece la doctrina por medio de la inevitable selección de datos, las calculadas precisiones estadísticas, las pretensiones del rigor disciplinario que prefieren no recordar que el rigor es violencia ni que la disciplina designó una forma de mortificación antes de ser un campo de conocimiento.[1]

1 El problema sigue planteado. En *Magazine Littéraire* (Nº 472, febrero de 2008), el autor se vuelve a interrogar sobre "Comment enseigner la littérature?"–es el título del artículo de Hubert Prolongeau– y da ejemplos de una devastación de la

¿Será necesario declarar, una vez más, "*All is true*"? como decía el epígrafe que, en la primera entrega de *Le père Goriot*, cruzaba la Mancha –la otra, la navegable– haciéndole, desde la cita que comienza la novela de Balzac, una guiñada a Shakespeare, una con-fabulación literaria que cuenta con la historia, se ampara en los prestigios del drama isabelino que así exclama, y avala, a varias voces, el ingreso autorizado a la ficción. La fervorosa declaración constituye un pasaje de verdad, de la verdad hacia la ilusión, contando con que sus lectores no se privarán de "cenar con apetito cargando su insensibilidad a cuenta del autor, tachándolo de exagerado, acusándolo de poesía". Pero como sigue diciendo el narrador de Balzac "este drama no es ni una ficción ni una novela. Es tan verdadero que cada uno puede reconocer los elementos en sí mismo, en su corazón, tal vez". El narrador sabe que la doble *preterición* (*no* es *ni* una ficción, aunque lo sea, *no* es una novela aunque lo sea) enfatiza su afirmación de realidad y, al negar dos veces, es necesario reconocer que no le falta parte de razón.

Si hace años las derivaciones de la expansión estructuralista y los formalismos de otras críticas presumiblemente científicas mantuvieron la vigencia de instrumentos y nociones todavía efectivos, éstos ya no defienden la fetichización de las estructuras ni la severidad de las forzadas exclusiones metodológicas sino la necesidad de sospechar de la naturalidad de convenciones demasiado afianzadas para ser reconocidas como construcciones, de implícitos inadvertidos por haberse integrado sistemáticamente, de desconfiar de la desaprensión obtusa de lo obvio, *du déjà-mais-vu* –de lo ya visto, nunca visto– porque "la carta perdida", aunque siempre mencionada y expuesta, igual se oculta a la evidencia.

Tratándose de poder, el tema se deslizará con frecuencia desde la literatura propiamente dicha hacia los estudios literarios, la crítica y la teoría, hacia donde la imaginación se resuelve en análisis, sus quimeras en discernimiento y la irrealidad del arte en conocimiento.[2] Es en esos estudios donde aparecen los arbitrios del ejercicio crítico –el árbitro (*arbiter*), que empezó por ser "testigo" y por designar a quien asiste a un acontecimiento, pasa a nombrar a quien se convierte en el juez que detenta el poder de decidir y juzgar–. Por su parte, también la noción de teoría soporta las

literatura por la aplicación de severas técnicas de análisis que apartan al estudiante del gusto por la lectura, por los conocimientos que éstos prodigan, sin que esa labor mecánica contrarreste esa pérdida.

2 S. Bellow, "La influencia del intelectual norteamericano", *Mundo Nuevo*, Nº 3, París, septiembre de 1966.

mutaciones de una historia que (a)tiende a la arbitrariedad del poder: el acto de ver, de observar, designado por *theorein*, no se limita a una apreciación personal o privada sino a una función pública de importantes consecuencias sociales. Según un conocido rescate etimológico que se hace del término,[3] los griegos elegían en la ciudad a determinados individuos, por sus atributos de probidad y responsabilidad, y en ellos delegaban la tarea de observar qué ocurría en otras ciudades, especialmente en circunstancias políticas de importancia. Sólo ellos podían dar cuenta de lo ocurrido, informaban, certificaban. Se los denominaba *theoros* y, colectivamente, constituían una *theoria*.

Entre ver y decir, son las especulaciones teóricas, a pesar de las abstracciones que formulan, las que introducen la literatura en la ciudad: la presentan, la hacen presente. No estaría de más insistir, con cierto fundamento filológico, que tanto el arte de escribir como el ejercicio crítico y las cuestiones teóricas que ambas actividades conllevan, comparten, desde el origen, vínculos con el poder, con la polis, su constitución y administración. En más de un aspecto, esta vinculación no es ajena al sentido que le asigna Jacques Rancière a la "política de la literatura", al entender que la literatura hace política en tanto que literatura:

> Supone que no corresponde preguntarse si los escritores deben hacer política o consagrarse, más bien, a la pureza de su arte, sino que esa pureza misma tiene que ver con la política.[4]

Son precisiones que, por otra parte, ya había formulado en *La chair des mots*[5] cuando afirmaba que

> Desde el principio la poética es política. Lo es por la conjunción de cierto tipo de personaje [...] y cierta posición de la enunciación que conviene o no conviene al que debe ser el tono de la ciudad.

3 W. Godzich, Prefacio a Paul de Man, *The resistance to theory*, Minnesota, Minnesota University Press, 1986, p. xiv: "The structure of the functioning of the Greek *theoria* is as follows then: between the event and its entry into public discourse, there is a meeting instance invested with undeniable authority by the polity. This authority effects the passage from the seen to the told, it puts into socially acceptable and reliable language what it apprehends. This authority, the *theoria*, has to use language itself though, and its language is not yet covered by the guarantees it brings to the polity".

4 J. Rancière, *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007, p. 11.

5 J. Rancière, *La chair des mots*, París, Galilée, 1998, p. 19.

De manera que, sin dejar de lado la gestión del escritor, las elucubraciones de académicos, profesores, críticos, intérpretes autorizados, en el recinto de la universidad o fuera de su clausura, se atenderá la zona difusa donde se perfila el "intelectual", las proyecciones de una figura que se origina en las vicisitudes del *affaire* que tuvo lugar a fines del siglo XIX, y se extiende, desde entonces, a partir de la denuncia de un escritor, de un intelectual. Utilizado el apelativo como injuria por Maurice Barrès, por los adversarios de Alfred Dreyfus, ha perdido, como otros motes de similar evolución, gran parte de su sentido peyorativo inicial. Como es bien conocido y se señaló en capítulos anteriores, desde *L'Aurore littéraire, artistique et sociale*, Zola-Clemenceau proclaman "*J'accuse*", un título de nobleza, de combate periodístico, de prensa aún no igualado, defendiendo a un judío de quienes lo atacan por serlo, a un militar de los abusos de otros militares, a un inocente de otros que se ensañan contra su inocencia, anticipando las catástrofes concentracionarias y las masacres aun más feroces en otros campos, aunque menos difundidas, que el siglo de los totalitarismos precipitó. La situación es infrecuente: por esta vez, por una vez, las letras defienden a las armas de las armas.

A fines del siglo XX urgía a la literatura formular, por su parte, una confesión insólita. Desde el lema "Todo es verdad", con que comienza la ficción, resuena la sinceridad igualmente problemática de "Yo miento". Sin descartar las contradicciones que implica haber nacido, si no en Creta, en una "*prisonhouse of language*" –torre y laberinto–, se reconoce que esa afirmación no se diferencia demasiado de "yo mento", la variable paradójica que el español favorece, y tal vez el griego presintió desde las particularidades de otra lengua.

Era época de parodias recurrentes y lógicas paradójicas, de *citas transcitadas*, de confrontaciones compatibles, de oposiciones dudosamente suspendidas, ¿cómo distinguir la acusación de la paradoja? ¿Cómo tomar distancia, a principio de un milenio, de un siglo que lo finalizó y que vio su literatura, no sólo su literatura, comprometida a mediados?:

> La literatura es una forma de insurrección permanente... su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes y nocivas.[6]

6 M. Vargas Llosa, alocución al recibir el premio Rómulo Gallegos, Caracas, 1967. Publicada en *Mundo Nuevo*, Nº 17, París, noviembre de 1967.

¿Quién se pronunciaba así a fines de los sesenta? ¿Quién no? Era entonces cuando el fervor de las protestas literarias coincidía con las certezas teóricas y con las doctrinas sedicentemente fuertes e infalibles. Pero no fueron esas insurrecciones ni obcecaciones las más inquietantes. En nombre de la justicia, se renegó de ella; invocando propósitos utópicos, se censuró la poesía, se detentó la ciencia, se consumaron las brutalidades de la deportación y los propósitos de exterminio, se quemaron pueblos, cuerpos, libros, ilusiones, se impusieron nacionalismos y realismos socialistas, en movimientos de común depredación. Perversiones filosóficas cómplices, aberrantes, legitimaron iniquidades políticas y policiales, habilitaron todos los abusos del control para derogar propiedades, identidades, libertades, verdades, todas. Ocupados por los desmanes totalitarios, Estado y discurso se empeñaron en propagarlos, a sangre y fuego. Entre 1942 y 1943, en su monumental *España de cerca y de lejos*, Carlos Real de Azúa atendía en conspicuas páginas, las más lúcidas que se hayan dedicado no sólo hasta entonces, a definir y desentrañar un fenómeno "verecundo" del que fuera contemporáneo y contrariado testigo:

> Excluidas la piedad, la bondad, la misericordia, el perdón; desechada la humanidad como "sensiblería"; segado el ámbito de la noción del prójimo a los mojones fronterizos, el del amor de servicio, el de la amistad fraternal sin límites precisos, sin control prefijado. AI trocarse las bienaventuranzas del Evangelio, serán las criaturas preferidas el odio y la venganza, el rencor y el exterminio, la crueldad y la revancha, el desprecio del débil, del enfermo y del desgraciado, cuando ellos no son cifras "rescatables" de la comunidad guerrera y productora. El culto de la Guerra –"santa" es mejor–, del combate y de la sangre, remata con símbolos eficaces, todo lo que se quiere crear y todo lo que se quiere destruir. [...]
>
> Difíciles de dirigir los hombres por un llamado superior, la apelación sistemática a las pasiones y al sentimiento, al fondo primitivo y más simple, a lo irracional e instintivo, a un escueto fideísmo, se organiza con poderosa eficacia. Nada de hablar de estas virtudes de la inteligencia que hemos ido revistando, que hemos visto reemplazadas. Las formas más groseras de la hipnosis, el uso de las consignas, la sugestión, el simplismo, la demagogia, las artes de la propaganda sumamente concentradas sobre unos pocos objetivos, (3) el uso desatentado de lo espectacular llevan dócilmente al hombre, en temperatura de entusiasmo, en "tiempo" de infantilidad, al destino que sus amos le

han señalado. Todo termina en la religión laica que cada totalitarismo se fabrica "al modo suo"; una religión con mártires, penitencias y júbilos, decálogo, recompensas y sanciones.[7]

Ya se sabe que fueron teorías duras las que contribuyeron a promover a ciencias las ciencias humanas; las que aplicaron fórmulas y prodigaron instrumentos conceptuales para alcanzar metas, suficientemente formales, y superar las inquietudes e incertidumbres de las lecturas del pasado. Pero la celebrada rigidez de los esquemas y las áridas abstracciones que recortan las obras a escasos y escuálidos modelos, no resistieron los accidentales lances de la historia.

No se trata de adherir a las debilidades de un escepticismo a la moda hermenéutica, sobre todo si este aire –como decía Paul Celan de la muerte, ese "viento helado que viene de Alemania"–, se agita ahora en ráfagas de odio y fanatismos de petróleo en olor de ruinosa perdición. Se trata de advertir, que es ver y prever; de no callar la ignominia, ni hacer silencio sobre otros silencios que fueron conspiración y complicidad, ni convalidar las infamias, los infundios cohonestados por pensamientos en exceso débiles, ni consentir lo intolerable por discreción, por incredulidad, o por impotencia. Se padeció un mismo horror a dos frentes, pasaron décadas y ya casi no quedan los trozos, los destrozos, de un muro que partió al medio una capital y un mundo de sueños en descrédito. Se padecen las alevosías del terrorismo globalizado que replica el viejo terror con maquinarias sacrílegas: la fe como pretexto, el cuerpo explosivo, la muerte en bandolera, la falacia de hacer pasar asesinos colectivos por mártires, las vociferaciones fanáticas que niegan y anuncian catástrofes, escarneciendo víctimas y testigos, las perpetran. Semejante a los regímenes totalitarios, que "monopolizaron el cuerpo como estándar colectivo con el fin de festejar el ideal político", la consagración del cuerpo ario y, en oposición pero paralela, la aniquilación masiva del cuerpo judío,[8] explotándolo para exaltarlo en un caso y para exterminarlo en el otro, el fanático islámico se explota más por matar que por creer. Decía, en 1958, Étiemble en su célebre prefacio de *La traición de los intelectuales*: "No es suficiente, en efecto, aceptar morir por aquello que se cree que sea una verdad: ni los soldados

7 C. Real de Azúa, *España de cerca y de lejos*, Montevideo, Ed. Ceibo, 1943. Se puede leer en Internet: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/espana.pdf>.

8 H. Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 115.

de Mahoma, ni los de Adolfo Hitler",[9] que sí se disponen a morir, pero no por un ideal sino por un enceguecimiento que les impide distinguir entre la manipulación religiosa y la fe religiosa, la política y la corrupción a las que se entregan sin reparos, carnavalizando –con el peor escarnio– la dignidad, el coraje, el sacrificio, el heroísmo de quienes resistieron a los crímenes de las más dictaduras.

Los folios de "literatura y poder" se acumulan en expedientes cada vez más frondosos –como se dice de los prontuarios policiales– que extienden sus obras (la literatura) y sombras (el poder) hasta los límites de un siglo que, aunque terminó, no termina de ensombrecernos, en el que también la literatura sucumbió. No se ha indagado lo suficiente sobre esta larga historia de años y daños; el desencanto puede más que la curiosidad, y la fatiga tanto como la ironía. Que no se diga que todavía queda algo por decir; que no se diga, todo lo que se diga es poco.

En gran parte, las relaciones entre "literatura" y "poder" son un tópico sobreentendido que, en forma discontinua, emerge a veces hasta la superficie del discurso donde alguna verdad, con reticencias variables, se hace verbal. A pesar de la forma adversa de relación, enfrentados –"literatura y poder"– no dejan de insinuar las conocidas oposiciones aristotélicas (poesía/historia, por ejemplo) que no extrañan a la elaboración y cimentación de un conocimiento que se procura, como una prueba, otro "*cimento*", habrían dicho los florentinos en el siglo XVII, refiriéndose a los ensayos de acierto y error inherentes al análisis académico que, de método, devino combate o duelo; un desafío más difícil que el que opone "*l'invenzione e l'armonia*", al contraer en una misma realización la imaginación y las reglas, los órdenes o las órdenes que administran la creación y no siempre la someten. *Querer* - *saber* - *poder* son tres movimientos del ánimo y tres instancias que sustentan la serie simbólica inscrita en el talismán de *La piel de zapa (La peau de chagrin*, 1831), revelada por el sabio centenario-millonario al joven orientalista como otra búsqueda de lo absoluto: "Querer nos quema y Poder nos destruye; pero Saber deja nuestra débil organización en un perpetuo estado de calma".

Más que la consecutividad de esa serie, preferiría observar en "Literatura y poder" el misterio de la conjunción y emblematizarla en la partícula *y*, que es el núcleo o nudo donde las contrariedades se concentran. Dada la oposición de ambos términos, no es fácil aceptar como copulativa la con-

9 R. Étiemble, "Les clercs trahissent-ils encore?", Prólogo a J. Benda, *La trahison des clercs*, París, Grasset, 1975, p. 30.

junción, salvo que se llegara a aborrecer de esta cópula tanto como abomina, respecto a cópulas menos gramaticales, el narrador de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Contra las observaciones de Roman Jakobson, relativas a una búsqueda esencial y eufónica en la construcción del discurso por el hablante, en la fórmula "Literatura y poder", un término de varias sílabas precede a otro de menos. Si, más acorde a las racionalizaciones entre sonidos y sentidos, se invirtieran los términos "Poder y literatura", tal vez no se hubiera atribuido a esas espontaneidades diagramáticas ni a un eventual "orden azaroso del discurso" –como decía Michel Foucault– sino a la intención de responder a los procedimientos de control, selección y distribución, utilizados para conjurar poderes y peligros, esos regímenes absolutos que él mismo denunció hace varias décadas, también en circunstancias de iniciación.[10]

Para acentuar el misterio, se podría haber dicho "La literatura y...",[11] dejando en suspenso la inquietud de una secuencia que no se produce. La interrupción pone en evidencia que la cópula no introduce nada nuevo o nada bueno; el agregado reduce; cualquier suplemento sería causante del desmoronamiento del primer término. Si bien, desde el título, el poder aparece pospuesto, esta postergación no deja de ser una amenaza para la literatura y ya ni en silencio es posible suspenderlo.

Menos dilemática, más subversiva, hubiera sido la fórmula: "La literatura contra el poder", aunque tiene razón Gilles Deleuze cuando replica que "todo discurso en contra es un *discours nul*"; una nulidad que, *en tout contre*, reduciría el contraste querido a una aproximación sentimental o lo encauzaría hacia un contrapoder. Hasta se hubiera podido parafrasear, con cierta nostalgia, alguna feliz consigna del 68 pero fueron los reveses de un '86 los que todavía prevalecen en la apesadumbrada contrición de tantos escritores o intelectuales suficientemente arrepentidos, que ven los deslizamientos estéticos, teóricos e ideológicos de aquella *intelligentsia* en ingenuidad, de sus creencias en credulidad. Desde entonces, no hace mucho, no hacen mucho: "Decidieron no hablar sino de lo que conocen" (dice en acápite el mismo artículo), una vuelta a la convicción platónica parece mantenerlos al margen de "los asuntos públicos", en observación de retiro y santidad, sobre todo recordando que "los asuntos públicos y

10 M. Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, París, Gallimard, 1971.

11 De la misma manera que dijo Raymond Bellour "Le cinéma et..." al inaugurar el Coloquio de Cerisy-la-Salle dedicado a *Christian Metz et la théorie du cinéma* (M. Marie y M. Vernet [eds.], París, Klincksieck, 1990).

sus héroes pasan"[12] y que la santidad significa una distinción, una distancia, la separación, en este caso, "de un medio siniestrado por la política durante largo tiempo".

Ahora bien, si pasado el furor de las definiciones, cada vez resulta más indefinible la literatura, aun más indefinible parece el poder, sobre todo porque definir es, como dice la palabra, "poner fin", "un límite" y el poder no se define, no tiene límites. ¿Es el poder una potencia, una posibilidad, una capacidad, una fuerza o una fuerza en potencia, a punto de manifestarse? Acción y coacción, el poder invade.

Ya no es posible afirmar que la literatura es sólo una (a)puesta en escritura ni que sea sólo suyo el *dur désir de durer*, porque su estatuto aparece en los márgenes, compartidos con los acontecimientos, lábiles, fluctuantes, entre historias y teorías. Paralelamente, tampoco cabe reconocer que la historia se mantiene sólo del lado de los hechos aunque esté más cerca de lo ocurrido que de la ocurrencia ya que, como la literatura, la historia depende de la escritura, fija los hechos, los selecciona y los ordena, como la ley –otra leyenda–. De manera que no es por la escritura ni por su permanencia que literatura y poder se oponen. En más de un sentido, decía Baltasar Gracián "Y quien quisiere mandar, practique aquel importante aforismo: *Qui vult regnare, scribat*, 'quien quiera reinar, escriba'".[13] Autor y autoridad no reniegan de un mismo origen imperial, pero ésa es otra historia y ya pasó hace tiempo.

Sin embargo, es el poder el que define la literatura y no al revés. Por eso, si el Estado se integra por un poder ejecutivo, judicial o legislativo, prosiguiendo con una división de poderes, se podría pretender la existencia de un "poder literario", difuso, difundido, regido por codificaciones e instituciones específicas tan severas como fantasmales, un poder que no radica en la literatura sino que se ampara en las corporaciones que la administran.

Bajo regímenes autoritarios, el Estado no distingue la literatura de otras obediencias. De la misma forma en que se arroga todos los poderes, se hace cargo del poder literario y así dispone. Los gobiernos totalitarios o las instituciones que delegan sus mandos organizan tribunales, señalan los nombres que el *Index* registra, confeccionan inventarios viciados de mala invención; definen si el arte es útil, necesario, ario, puro o degenerado, destituyen, expulsan, hacen desaparecer obras y rastros; redactan listas

12 Véanse los artículos del *Nouvel Observateur* "La retraite des intellos", Jacques Juilliard, 8-14 de agosto de 1986.

13 B. Gracián, "El Trono del mundo", 2ª Parte, Crisis XII, *El criticón*, Barcelona, Ed. Fama, 1950, p. 300.

negras o estrellan una población en pedazos, confirman –nada nuevo– que con la discriminación se comete el crimen. Las violencias de los gobiernos despóticos oficializan la sospecha, nombran comisarios, integran divisiones para la difamación y la infamia, en la misma medida en que oficializan persecución y deportaciones, escaladas demasiado conocidas; ni hablar, ya no es posible ni hace falta.

Es extraño: no hace falta, como si la falta no se hiciera, ya que ni la justicia interviene para castigarlas; desde la filosofía se argumenta la falta de reglas de juicio necesarias.[14] El diferendo consiste en que la víctima "no dispone de los medios de derecho para dar testimonio del daño –de la muerte– que ha sufrido". El siglo de las dos cruces no escatimó las ceremonias fatales, las estrategias trágicas que coincidieron en llevar a funesto término diferentes proyectos haciendo comunes sus delirios extremos. Se apropiaron de todo, y apropiaron esa totalidad a las formas de tolerancia, que prevalecen y a las inercias de la democracia que las consienten. Las aventuras totalitarias no desaparecieron; fragmentarias, dispersas, se encuentran en trámite de transformación. *No poetry after...*, ni teoría, ni historia, ni filosofía, ni metafísicas universalistas, *le monde renversé*, patas arriba como estuvo manos arriba, y al revés.

En otro de sus voluminosos libros, publicados póstumamente, en más de cuatrocientas páginas, cuando Real de Azúa dedica su inigualable erudición a analizar el poder, reconoce la evidencia del fenómeno de la desigualdad.

Es un fenómeno tan evidente –dice– en el área de la sociedad global, como en los varios subsistemas o sociedades parciales en que ésta se estructura, con regularidad de ley, existen gentes (una minoría) que mandan y gentes (una mayoría) que obedecen. Observa ese fenómeno fascinante y abarcador por medio del cual los prestigios y valores que prohíjan esos grupos tienden a imponerse a toda la sociedad y actúan como fuerza socializadora de extrema importancia.

"Pero no todo es evidencia". Según Carlos Real de Azúa,

> Las otras sospechas vienen después. Y la más importante es la de que esa minoría, ya percibida por sus "efectos", se cuida mucho de dar la cara (yo subrayo), se pone de acuerdo en zonas muy pero muy discretas del espacio social. Una tajante división se marcaría desde aquí: los que están en el secreto y los muchísimos que no lo están. Se fomenta

14 J.-F. Lyotard, *Le différend*, París, Minuit, 1983, p. 53.

> así espontáneamente una concepción "críptica" de la historia, según la cual todo es decidido por pequeños grupos. Emerge como infinitamente más real que otra concepción "pública" donde todo se explica por la acción registrable de la "gente" incalificada [...] una minoría más o menos coherente y consciente de sí misma, más o menos invisible, pero que reina.[15]

Aun en democracia, en plena libertad, se cumple la ley de hierro de ese autoritarismo descarado ("no da la cara", decía Real de Azúa). Antes era el ejercicio no disimulado de una prepotencia expuesta –las torpezas brutales de los gobiernos militares–; después, las atenuaciones veladas de esa misma prepotencia, igualmente impuesta pero con disimulo, menos maciza, menos torpe, tampoco da la cara. Octavio Paz decía "muchos y pocos, mayorías y minorías, son nociones que se disipan" pero en la cima, en la cumbre, en la cúspide, como duda Real de Azúa sin terminar de localizar o titular las alturas del poder, oteando desde su preeminencia, apenas vislumbradas, no desaparecen.

El poder no cede más que al poder aunque la cesión no siempre se compruebe o se cumpla de la mejor manera. Exhibido por los regímenes totalitarios, el poder literario que éstos ejercen puede ser frontalmente resistido; en cambio, deslizándose hacia el interior de las instituciones culturales, el autoritarismo del poder literario se establece sin estrépito, sin marchas militares, un *establishment* universitario, editorial, mediático, de críticas y reseñas, de fundaciones, comisiones, promociones, prestigios, domina el quehacer literario, ejerce el control de los *best-sellers*, ¿los más vendidos? Cuanto menos se expone menos se arriesga. Las decisiones del consejo de redacción de una revista, los criterios de selección del comité de una fundación, los tribunales de concursos cumplen sus gestiones en forma discreta, cuentan con una discreción recíproca: no comento, no hablo, me cuido, concedo, con reserva simétrica, modestamente, en privado, protejo el poder que me protege para que me proteja.

Semejante al fenómeno político donde la fragmentación, el desplazamiento, la dispersión y atenuación de fuerzas parecen desarticular la concentración del poder y las homogeneidades ideológicas de las doctrinas que impone, el mundo del pensamiento disminuyó en adhesión epistemológica en la misma medida en que perdió solidez. Al mismo tiempo que se han extinguido sus faros –y pienso en Baudelaire– por edad (Lacan),

15 C. Real de Azúa, *El poder*, Montevideo, Ed. Celadu, 1989.

enfermedad (Foucault), accidente (Barthes), el pesar insoportable (Metz), delitos codificados (Althusser) y encubiertos (De Man), sectarismos y boicots (Vattimo), partidarismos destemplados (Badiou), en los últimos años desaparecieron o se atenuaron las voces de los "*maîtres à penser*". Proclamada desde el primer momento por filósofos y teóricos, la muerte del autor, en aras de la vital relevancia de la obra y de los elementos que la constituyen, sacrificado póstumamente por la ingerencia más o menos explícita de un lector que la anima, esa muerte se verificó biológicamente en los hechos y en actas de defunción que la administración civil registra en la mayor parte de los casos.

Pasada esa época en la que las teorías del lenguaje se fundamentaron en referentes sólidos que revelaron la organización de una realidad estable, ligada a valores de verdad y a articulaciones que presentaban la ilusión de sus fórmulas como tajantes formas de vida, también el referente –ahora fantasmal, casi escatológico– se desvanece. Desaparecidos los paradigmas lingüísticos, psicoanalíticos, marxistas, la escena académica, sin desesperación, desesperando de Godot y de otras expectativas mira pasar el cortejo hacia el panteón o en la pantalla.

Se dijo que es necesario destruir un templo para construir uno nuevo; sin embargo, a pesar de esa genealogía arqueológica de Nietzsche, ahora sucede algo más. Al desmoronarse sus murallas, el poder se extiende, sin límites, informe, se difunde y no se da a conocer. Como en el cuento, "Don Alejandro aspiró alguna vez a ser diputado, pero los jefes políticos le cerraron las puertas del Congreso del Uruguay. El hombre se enconó y resolvió fundar otro Congreso de más vastos alcances".[16] En el cuento, el Congreso termina por confundirse con el mundo, y ahí, uno de los dos o los dos desaparecen.

A pesar de todo lo que se ha dicho contra el rechinamiento de las estructuras, contra la rigidez de los sistemas epistemológicos y políticos que se fueron desarticulando, en esos años que no llegaron a concebir mucho más que la alternativa de un *pensiero debole*, y sus frágiles alternativas, el poder literario se distribuye y despliega dentro de la organización social, institucional, académica y corporativa.

Décadas atrás, con distintos criterios, se discutía sobre los alcances de la corrección lingüística y algunos recordábamos con horror a Horacio Quiroga, la miel silvestre y las hormigas que, así llamadas, se aprovechaban del letargo que provocaban. A fines de siglo, a partir de "ese giro político",

16 J. L. Borges, "El Congreso", en *El libro de arena* [1975], *Obras completas*, vol. III, Buenos Aires, Emecé, 1991.

no se discutieron suficientemente los criterios de "corrección política", C.P. o P.C. Tampoco se objetaron y, con otros contenidos, siguen vigentes. En aquellos mismos años, con más anhelo que penetración,[17] Octavio Paz se complacía en la retracción o desaparición –decía– de las interpretaciones políticas que sólo entienden la obra como documento social y político; al mismo tiempo, y contradictoriamente, creía ver en declinación las gestiones de la militancia literaria universitaria. Sin embargo, no es ésa la impresión que surge de los temas y conclusiones propuestos en las décadas recientes por numerosas publicaciones editoriales de libros y revistas, de la realización de seminarios y coloquios, de las discusiones que se multiplican en América, del Norte al Sur. Tomo uno o dos ejemplos, el libro *The politics of interpretation*,[18] tal como advierte el autor desde la primera página del prólogo, es una publicación que no sale de un consenso sino de un conflicto. Advierte que es:

> una colección de ensayos que exploran la crítica y la interpretación, las artes de explicación y comprensión, en tanto están en una relación compleja y profunda con la política, las estructuras del poder y los valores sociales que organizan la vida humana.

Sabemos que los "umbrales" del texto cifran emblemáticamente la obra, son su clave de interpretación. En este caso, un prolongado acápite de *De la Guerra* (1832) de Carl von Clausewitz introduce el tema y sugiere sustituir, paradigmáticamente, guerra por interpretación. No sé por cuánto tiempo más el símbolo de la literatura es el libro y el del libro la imprenta; no sólo en nuestro continente las letras vuelven a atravesar, como cuando fue creada, una nueva edad de plomo. Seguimos bajo el signo de Odín, dios inventor de las runas y de la guerra, de sus ruinas que no cesan.

En alguna oportunidad, considerando los fundamentos de una "*opera aperta*",[19] de obras abiertas de par en par, contra el auge de razonamientos binarios, traté de agregar las eventualidades de una "obra entornada". Reincidiría ahora en esa noción porque, más que en la literatura propiamente dicha, las bases del poder literario se establecen en sus entornos, en las derivaciones textuales o acontecimentales que (a)cercan la obra a las márgenes del texto, en esas zonas de penumbra donde el poder (secular, temporal, histórico, mundano, mediático), se radica en torno a la obra, afirmándose

17 O. Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix-Barral, 1990.
18 Editado por W. J. T. Mitchell, Chicago, Chicago University Press, 1982-1983, p. 1.
19 U. Eco, *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962.

en la efímera épica cotidiana del presente, que es el tiempo del poder, un poder temporal y, como tal, que pasa pero es por pasado que vuelve.

Si fue un giro lingüístico el que definió los años precedentes, hoy se vuelve a registrar un giro histórico, una vuelta y un retorno de la historia que no desconoce las prioridades verbales anteriores, pero que aparece bajo las dualidades de una metahistoria y de una metaficción, cruzando las fronteras entre el espacio literario y el extraliterario, incorporando narraciones que lo entornan: historia, biografía, autobiografía; atraviesan las fronteras entre arte y teoría tanto como entre ficción y verdad, una historia entre otras, que se deja entrever entre las páginas entreabiertas por donde las preocupaciones cotidianas penetran sin querer.

Se ha dicho que "Desafiar una ideología dominante es en sí otra ideología".[20] La sentencia doblemente ideológica admite una formulación más descriptiva, más dramática. En otro tono, en otros términos, Jean Baudrillard recorría una circularidad similar a propósito de la pasión por la libertad que alienta el sujeto enfrentado a la pasión indiferente del objeto.[21] Gianni Vattimo decía en Montevideo hace algunos años: "En la toma del poder, el poder nos toma" y sus prácticas actuales de intimidación indisimulada no enmascaran su plena disposición a esa toma de poder.

Los procedimientos de la obra entornada comprenden los distintos recursos según los cuales la literatura se traba con la historia; tira cabos hacia la situación particular en la que se encuentra, anclando en una realidad distinta, diferida. Son puentes que se tienden entre el texto y la sociedad, desde ahí se pontifica: el trámite editorial previo a la publicación, las notas de contratapa, las presentaciones de libros, las ceremonias de *espectacularización* que las introducen en la realidad y las derivaciones que propician, las reseñas bibliográficas, su número y dimensión, el intercambio de recomendaciones y reciprocidades, el desafío de las implicancias, las entrevistas –con o sin fotos, en la radio, en la TV– las inclusiones o exclusiones de antologías, las inserciones bibliográficas y programáticas, en concursos, cursos, seminarios y congresos, y toda la secuela de comentarios que enmarcan transtextualmente la producción literaria. El interés literario deja lugar a un *inter esse*, un "estar entre", en el medio que es su entorno, donde las resonancias

20 L. Hutcheon, citando a B. Brecht, en *A poetics of postmodernism. History, theory, piction*, Nueva York, Routledge, 1988, p. 224.

21 J. Baudrillard, *L'autre par lui-même*, París, Galilée, 1987, p. 80: "[…] il y a surtout, chez le sujet même, la passion d'être objet, de devenir objet – désir énigmatique dont nous n'avons guère évalué les conséquences dans tous les domaines, politique, esthétique, sexuel".

de la obra la sustituyen, derivándola hacia la exhibición mediática, allí se asimila al universo de la hipercomunicación, consumando,

> consumiéndose en su éxito –sin juego, sin secreto, sin distancia–. ¿Si toda publicidad fuera la apología, no de un producto sino de la publicidad? ¿Si la información no remitiera a un acontecimiento, sino a la promoción de la información como acontecimiento?[22]

El poder literario cuenta con el poder de los medios, el entorno de la mediocracia –cuya jerarquía no responde a mecanismos electorales ni selectivos– se arroga sin más el monopolio de la intermediación, mediática, mediatizada, la medio-cridad acecha desde ese espacio sin límites donde, sin leerlo, se confunde el libro con su imagen, sus valores con las reseñas que lo califican, una valoración autoritaria que no siempre se preocupa por disimular las connivencias que la propician. ¿Volvió el autor? Al menos se le ve y a veces con demasiada frecuencia, acompañado de "personalidades", confundiendo la literatura con la figuración social, el aura con la indistinción de un prestigio que no se rescata en letras. En los medios los medio-profesores o profesores mediáticos entretienen, opinan pero, sobre todo, convencen; aunque más que persuadir les interesa aparecer, estar ahí, en un *estar-system* que Hollywood instauró para sus estrellas y que aquí se traduce por una presencia por evidencia, la *vedette* a la vista. La disolución es doble y en cadena, la obra es desplazada por su promoción; la promoción es desplazada por quien la promueve.

La disolución ocurre en esa suerte de extraterritorialidad mediática, en los entornos, en los anexos culturales, es ahí donde el poder se concentra y desde esos márgenes se va corriendo el/al centro. No se trata de rechazar los clivajes hermenéuticos de la lectura, ni de reformular *una estética de la decepción*. Si ya hace más de un siglo que se ha dicho que no hay hechos, sólo interpretaciones, menos que otros hechos, los literarios, que requieren de la "pura interpretación", podrán sustraerse a la discutible verdad de las versiones. Sin las alternativas o alteraciones de este silencioso espectro hermenéutico, la obra no es más que materia inerte y reducida a su inercia, sin fantasmas, materia muerta. No es posible apartarla de la historia, a la que no se conforma y de la que, errática, aleatoriamente, forma parte.

* * *

22 *Ibid.*, p. 89.

Ya no es indispensable insistir en el carácter totalitario de la lengua ni en la infaltable cita de Roland Barthes para quien la lengua "no es ni reaccionaria ni progresista", es simplemente fascista; ya que el fascismo, "no consiste en impedir decir sino en obligar a decir".[23] Sin embargo y según una perspectiva histórica, los autoritarismos de este fascismo, común y corriente, se empalidecen comparados con otros sobre los que la historia ha abundado. Más allá de la fortuna de esa expresión, le interesa a Barthes rescatar "la coartada ('*leurre*') magnífica, que permite oír la lengua fuera del poder (*hors pouvoir*), en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje", a la que denomina: literatura. Poder y literatura, poder y placer, más que la prédica de su *Lección* tiene vigencia la reivindicación del placer que el texto literario entraña, una fuga de poder –una fuga doble, en tanto es una pérdida por donde se filtra y fuga el poder, una exaltación del lenguaje que escapa al dictado que la lengua le hace decir por la fuerza de sus reglas–.

Es cierto que no son muchos quienes se embanderan todavía con las grandes consignas políticas pero, en lugar de ser proclamadas por un hombre de acero con lengua de madera (*langue de bois*), la doctrina se dispersa fragmentándose en una diáspora de partidos partidos que conforma un frente difuso con semejante intolerancia, que no es diferente de aquella de la que hablaba Foucault:

> Sont intolérables:
> les tribunaux
> les flics,
> les hôpitaux, les asiles,
> l'école, le service militaire
> la presse, la télé,
> l'État.[24]

En un volumen sobre *Cultura e imperialismo*, con la misma insistencia compulsiva de los viejos estereotipos, el autor termina urgiendo a luchar por los refugiados, emigrantes, inmigrantes, *displaced persons*, exiliados:

23 R. Barthes, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, París, Seuil, 1977.

24 En un pequeño fascículo de 48 páginas, que aparece en mayo de 1971, Foucault presenta lo "Intolerable" y ése es su título. D. Eribon, *Michel Foucault*, París, Flammarion, 1991, p. 237.

> La identidad separatista, el multiculturalismo, los discursos de la minoría [...]. "Combinar el conocimiento en las artes y las ciencias con estas realidades integrativas" es, creo, el desafío intelectual y cultural en estos momentos.[25]

Aunque bajo el decoro y la consigna del desafío intelectual y de la defensa de sectarizaciones minoritarias, y de paso, de las "deportaciones en masa, encarcelamiento, transferencia de población, desposesión colectiva, e inmigraciones forzadas" vuelve el enfrentamiento selectivo, se filtra el control ideológico polarizado y sus tácticas de poder en las aulas.

¿Qué diría Tocqueville de una democracia que, en lugar de *l'égalité*, hace de las diferencias, escaladas de poder? ¿Cómo pudo prever José E. Rodó las negociaciones utilitarias de una democracia que sacrifica arias de una imaginación en vuelo a las conspiraciones de un Calibán que resuelve su resentimiento en tentativas y perpetración de atentados?[26] Los medios y la manipulación del prestigio, las maniobras académicas, las fundaciones y la imprecisión de sus bordes o *boards*, sus consejeros, sus integrantes menos cultos que ocultos se hacen cargo y distribuyen los recursos que no crean la ficción ni el conocimiento pero que los canalizan.

Si hace pocos años la teoría se debatía críticamente contra la presión ideológica de la lengua, contra formulaciones teóricas arrolladoras y la inflexibilidad de sistemas autorizados, en la actualidad esa presión ideológica no es menor pero se concentra en circuitos paraliterarios que no paralizan la producción pero la encauzan en redes de control, censurando la disensión, condenando la libertad del juego crítico, o poético, cuando no se ajusta a la razón de mando. No se confundía Baltasar Gracián cuando confundía el juego del mando con el juego del mundo.[27]

25 E. Said, *Culture and imperialism*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993, pp. 331-333.

26 Desde que *La tempestad* le asigna un discutido protagonismo, Calibán va y viene, de una ideología a la otra: para el descubrimiento es el aborigen, después (P. Groussac, R. Darío, J. E. Rodó) representa la opresión ejercida por los Estados Unidos, para O. Mannoni (década de 1950), A. Césaire, F. Fanon (década de 1960) es el colonizado sometido al poder del imperialismo, indistintamente, europeo o americano. En 1971, en el *Calibán* de R. Fernández Retamar era ese mismo personaje el colonizado, la víctima. Años después él mismo se retracta de los denuestos pronunciados contra Rodó, contra Borges, argumentando que sus diatribas habían sido una forma de admiración; tal vez pronto reconocerá que también fue injusto con Rodríguez Monegal. Cuestión de tiempos y tempestades.

27 B. Gracián, *El criticón*: " —¿Tú, replicó Andrenio, mandar? —Sí, pues muchos que fueron menos, y aun nada, han llegado a mandarlo todo. Yo sé que me veréis bien

"*Les clercs*" –intelectuales seculares más que laicos– siguen siendo profesores, intelectuales, periodistas que comparten órdenes y oficios; otra vez de ellos depende la aceptación, conservación, transmisión y administración del conocimiento. El aura no ha desaparecido por la reproducción tecnológica, como predecía Walter Benjamin, pero tampoco distingue; se ha desplazado hacia formas de prestigio y de poder encumbradas en una sociedad obsesionada por los desperdicios que su industria produce. La alarma de Octavio Paz era enorme:

> El reciente auge de la industria universitaria de la crítica ha convertido las modestas colinas de basura que dejaba la literatura en verdaderos Himalayas de desechos.[28]

Y no alcanzan las alturas del planeta para imaginar los montones acumulados por las empresas de la crítica industrial.

Tal vez hubiera sido mejor empezar este tema a partir del Libro x de la *República* y retomar con ironía y distancia socráticas un problema que, desde entonces, no ha dejado de plantearse como tal: la legitimidad de la participación del poeta en la polis. Ya se ha dicho muchas veces que, con una intransigencia autoritaria, como cualquier dictador europeo o latinoamericano del siglo xx, Platón decreta la expulsión del poeta de la república. Su severidad, sin embargo, iba dirigida sólo contra los poetas imitativos, ¿acaso preveía las acechanzas del simulacro y la presencia de una imagen que no es reflejo de la realidad sino la máscara que oculta la ausencia de esa realidad? ¿Preveía las bases de una "ideología del resentimiento", como decía Marc Angenot,[29] cuando deploraba que los poetas no hablaran más que de sus propias desgracias provocando, con lágrimas y lamentos, las lágrimas y padecimientos de quienes los oían?

Era también en 1986, cuando transcurría en Nueva York un Congreso del PEN Club sobre "La imaginación del escritor y la imaginación del estado". Decía Claude Simon que quienes se debatían contra el poder desde el arte y la literatura, adoptaban exactamente el mismo comportamiento

---

presto entronizado. Dejad que lleguemos a la corte, que, si ahora soy sombra, algún día seré asombro. […]", p. 301.

28 O. Paz, *La otra voz. Poesía y fin de sig*lo, *op. cit.*, p. 77.

29 Gracias a Luz Rodríguez-Carranza estoy en conocimiento de la comunicación de Marc Angenot: "Les idéologies du ressentiment" (Discours social/Social Discourse. "Discours politiques aujourd'hui./Political Discourse Today", ed. de M. Angenot, vol. 4, Nº 3 y 4, 1992).

cuando lo obtenían.[30] "Los escándalos del PEN Club" era el título que el *Nouvel Observateur* daba a su crónica. El artículo empieza con una cita de Vargas Llosa:

> Generalmente se piensa que los escritores tienen el monopolio de la lucidez política y los hombres de estado el de la ceguera. Pero los mayores escritores pueden enceguecerse al punto de propiciar un sistema que les impediría escribir.[31]

En la misma oportunidad, Norman Mailer decía:

> La noción de que el Estado pueda tener imaginación es un anatema para muchos de nosotros... Un poeta... me decía que el tema era absurdo, que cualquier tonto sabe, por definición, que el Estado carece de imaginación.[32]

Poco tiempo después, en 1988, en una conferencia publicada con el título "The politics of imagination", Arthur Danto[33] se burlaba menos de la escasa imaginación del título que de aquellos escritores que, en esa reunión, repetían "El Estado no tiene imaginación", una y otra vez. Danto entiende que la banalidad de ese cliché ignora la posibilidad de que "la imaginación del Estado no sea otra cosa que la imaginación amplificada del autor", desde el momento en que "Nuestro arte y nuestra realidad están hechas una para la otra" y que cada una de ellas es una encarnación diferente del mismo conjunto de formas simbólicas.[34]

La traición de los intelectuales, el admonitorio libro de Julien Benda, al que se ha hecho referencia más de una vez en los capítulos anteriores, alcanzó gran notoriedad en el año de su publicación, en 1927, dando lugar tanto a un acogimiento muy favorable como a numerosas y vehementes polémicas que se prolongaron, con el violento paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, durante los años siguientes a su finalización. Benda acusa a los autores de un arte moderno que sacrifican la realización de lo uni-

30 "Laissez la littérature tranquille", *Le Nouvel Observateur*, 24-30 de enero de 1986.
31 *Ibid*.
32 N. Mailer, "The writer's imagination and the imagination of the state: two views", *The New York Review of Books*, vol. 33, Nº 2, 13 de febrero de 1986.
33 Arthur Danto, "Lindley Lectures", véase en <http://www.philosophy.ku.edu/Events/past_lindley_lecture.shtml>.
34 A. Danto, "L'art dangereux", en *Après la fin de l'art*, París, Seuil, 1996, p. 243.

versal, lo intemporal, lo verdadero, al prosternarse ante lo particular, lo individual, lo pasajero, y a los intelectuales por traicionar la defensa de los mayores ideales, los valores universales, por asumir posiciones políticas militantes y circunstanciales: no reclamaba justicia, verdad, libertad intelectual y social, sino las elaboraciones del "puro intelecto", capaz de acceder a las verdades eternas:

> Contra el romanticismo, la intuición y el individuo, Benda se convirtió en el abogado del clasicismo, de la razón y de lo universal, de la tradición, del orden y de la autoridad.[35]

El prólogo a la 3ª edición de ese libro, de 1958, escrito con similar vehemencia por René Étiemble, tiene por título: "¿Aún traicionan los intelectuales?". Étiemble se pregunta porqué Julien Benda decretó su propia condena:

> Por qué, por una sola obra, haberse ganado miles de enemigos: todos "*clercs*" (los intelectuales) que habían traicionado, es decir, *à peu près tous?*, ¿casi todos? ¡Y qué enemigos! –dice–. Esa gente de pluma, de prensa, de radio y salón, todos quienes en pocas semanas fabrican, de un imbécil inofensivo, una vedette; esos quienes en cincuenta años de calumnias, convierten a un gran hombre –que fue– en un pobre hombre fanático y odioso.[36]

Linda Hutcheon[37] admitía una implicancia que, además de inevitable, no le parecía inconveniente y, reforzando su voz con una cita ajena, considera que "Los valores literarios sirven a los intereses de clases, grupos, profesiones, instituciones, industrias, y ni está mal ni es evitable". ¿Habrá pasado tanto tiempo desde que Kant definía la belleza por una finalidad sin fin?, una repetición que, nada tautológica, en español, alude además a esa falta de fin que, por inútil, se hace infinita. Si la obra sirve, ¿para qué sirve?, ¿siempre servirá?

Tal vez identificada con varios servicios, la presidenta de la "Modern Language Association" –una asociación más que centenaria, más que mul-

35 A. Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, París, Gallimard, 2005, p. 300.
36 J. Benda, *La trahison des clercs* [1927], París, Grasset, 1975.
37 L. Hutcheon, *Poetics of postmodernism: History, theory, fiction*, *op. cit.:* "I would rather say that our implication is inevitable, but not necessarily a negative one", la cita es de Ronald Sukenick y figura en la p. 211.

titudinaria– se jactaba de su memoriosa glosofilia que le permitía dominar tantas lenguas y tantas obras, de memoria, "*by heart*", así dice. Conmovida por el atentado terrorista contra las Twin Towers en el World Trade Center de Nueva York, se arrepentía de una ignorancia que le impidió "prestar una atención mayor a la lengua árabe, la lengua más hablada de todas las lenguas semíticas, que es sustento de una rica tradición literaria y cultural".[38] En nombre de esa reputada asociación de lenguaje y literatura, habría sido más comprensible que las inclinaciones de su ánimo y el interés por las lenguas árabes respondieran a una provocación menos cruenta, menos cruel, y antes que por los desgraciados ataques debería haber recordado a partir de "El curioso discurso sobre las armas y las letras", imaginado en árabe y discontinuamente atendido, o en su contexto. El discurso de Don Quijote interrumpe y continúa el episodio de Zoraida María. Mora cristiana, sus nombres designan el conflicto entre identidad y deseo: "Mora es en el traje y en el cuerpo; pero en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo", resume las tribulaciones de su figura ambivalente que divide al personaje, como otras ambigüedades entre culturas afines que el Quijote multiplica. Zoraida María, venida de tierra de moros, elige –es un decir– el árabe para hablar y escribir al Cautivo pero opta por nuestro vulgar castellano para dirigirse a los cristianos. La dualidad de su nombre "No, no, Zoraida: María, María!" y "la congoja y donaire" de su lamento, así como la admiración por las habilidades de Cide Hamete Benengeli, que la historia de tales grandezas dejó escrita, podría haber justificado mejor el "Amour de la langue" que el triste argumento de las peores armas terroristas.[39]

38 *MLA Newsletter*, vol. 25, Nº 2, verano de 1993, p. 3: PRESIDENT'S COLUMN "Speaking in Tongues": "with a special plea for increased attention to Arabic, the most widely spoken of the Semitic languages and one that sustains a rich literary and cultural tradition".

39 L. Spitzer, "El perspectivismo en el Quijote", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p. 171: "Castellano, turco, árabe, con reminiscencias de *lingua franca* ¿por qué esta babélica confusión de lenguas en nuestra novela? No basta con apelar al hecho histórico de que estas lenguas se hablaban efectivamente, en aquel tiempo, en el Imperio otomano, donde Cervantes mismo vivió como cautivo; pues, además de las expresiones extranjeras que pudieran servir simplemente para dar color local, tenemos que habérnoslas evidentemente con un interés expreso por cada lengua individual en cuanto tal, hasta el punto que siempre se nos dice en qué lengua estaban redactados un discurso, una carta o hablado un diálogo. En mi opinión, Cervantes quiso recalcar que las diferencias de lenguaje no deben, teóricamente, estorbar la operación de la Gracia divina; bien es verdad que establece entre las distintas lenguas una gradación según su

Para Marcel Bataillon,[40] Sancho siente un placer especial en hacerle confesar al caballero que el heroísmo del asceta resulta más agradable a Dios que el del guerrero. Termina su impresionante volumen afirmando, a manera de conclusión, que "Si España no hubiera pasado por el erasmismo, no nos hubiera dado a D. Quijote". Por eso, semejante al *Elogio de la locura*, el *Quijote* podría ser un *Elogio de la lectura*. Entre ficciones y traducciones, del árabe al español, del latín al español, entre otras varias lenguas. Cervantes no podía dejar de oír las resonancias de un término en otro. Locura o lectura, gracias a ambas, sin distinguirlas, Don Quijote, que leyó al pie de la letra, sabe, sin embargo, transformar sus lecturas, "*performarlas*", realizarlas. Empieza sustituyendo algunas letras de su nombre –Quijada, Quijana o Quesada– y lo transforma en el nombre de un arma: quijote (lat. *coxa*, *cuiza*: 'muslo', cadera), la parte de la armadura que cubría y defendía el muslo. Como *arm* en inglés, que es nombre de cuerpo y arma.

Su lectura-locura, su interpretación literal, su "*délire de lire*" lo llevó a transformar lecturas en aventuras, posadas en castillos, mozas en princesas, odres de vino en aguerridos enemigos, y luchar contra viento y marea pero sin llegar a convencerlos de lo que no son, sin restituir la nobleza de la imaginación literaria a una realidad que la desmerece. Decía Foucault: "Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros".

Tal vez por eso, Pierre Menard no fue un autor como Cervantes, sino un gran lector como Don Quijote y no me extrañaría que fuera por sus oficios que –intertextualidades, polifonías, teorías de la recepción y demás hermenéuticas mediante– se propiciara esta vuelta de la historia. Teoría y demostración, es irónicamente en "historia" donde la ficción se detiene: "la historia, madre de la verdad".[41] En ese pasaje relativo a la historia Cervantes y Menard coinciden; sin embargo es por la historia que, literalmente,

---

permeabilidad a las ideas cristianas: el turco aparece en un grado más bajo que el árabe, que tan fácilmente se presta a la transposición de conceptos cristianos".

40 M. Bataillon, *Erasme et l'Espagne. (Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI siècle)*, París, Libraire E. Droz, 1937.

41 J. L. Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote" [1939], *Ficciones*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. I, p. 449:
"*… la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el 'ingenio lego' Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard en cambio escribe:

… la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino

letra por letra, ambos difieren. No volveré a citar la cita de Cervantes-Menard. Creo que, desde que Menard cita a la historia en su *Quijote*, ésta se ha vuelto la cita del *Quijote* más citada.

Incluso el capítulo XXXVIII "Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras", forma parte de la obra de Pierre Menard "....subterránea, la interminablemente heroica, la impar", donde, una vez más, se plantea la querella entre la historia y la poesía, el poder y la literatura, las armas y las letras, otra *querelle* entre los *anciens et les postmodernes*.[42] ¿Quién detenta las armas? ¿Quién se atiene a las letras? El narrador admite que

> Don Quijote falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar, su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de PM –hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell– reincida en esas nebulosas sofisterías!

No fue un español ni un latinoamericano quien afirmó que, de la misma manera que toda reflexión filosófica es una nota al pie de los diálogos de Platón, toda ficción es una variación sobre el tema de Don Quijote.[43] Sin negar ese reconocimiento, sin exagerarlo, yo diría más, o menos, afirmaría que todo el Quijote es una variación sobre el discurso de las armas y las letras.

---

como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió".

42 Se personalizó entre Charles Perrault, que representa a los modernos, y Nicolas Boileau, a los Antiguos. Al principio, la "querella" fue un debate literario pero dio lugar a tensiones filosóficas, lingüísticas y políticas. Se relaciona con la "querella del Cid" y el concepto retórico de la verosimilitud. Los Antiguos identificaban el humanismo con un rostro autoritario y aristocrático, una transmisión acrítica de los modelos de la antigüedad. Los Modernos, con un sentido crítico examinaban la literatura del pasado, en relación con la vida. Nuevamente el problema se plantea en términos antagónicos: literatura en relación con la literatura del pasado, literatura en relación con el presente.

43 L. Trilling, *The liberal imagination. Essays on literature and society*, Nueva York, Viking Press, 1950, p. 196: "In any genre it may happen that the first great example contains the whole potentiality of the genre. It has been said that all philosophy is a footnote to Plato. It can be said that all prose fiction is a variation on the theme of *Don Quixote*. Cervantes sets for the novel the problem of appearance and reality: the shifting and conflict of social classes becomes the field of the problem of knowledge, of how we know and of how reliable our knowledge is, which at the very moment of history is vexing the philosophers and scientists".

Con frecuencia se recuerda, por ejemplar, la construcción especular del *Quijote*[44] esa segunda parte donde, en *mise en abyme*, aparece la primera: sus personajes se sorprenden de poderse leer como si repentinamente se vieran en un espacio entre espejos, en esas imágenes especulares que estratifican la obra en espejismos; ahí empieza el desborde; la imaginación habilita un acceso hacia afuera, propicia la ilusión de salir –sin salir– hacia un exterior, hacia la historia, burlando las relaciones entre realidad y ficción, entre historia y literatura, entre lectura y escritura. Prepostmodernamente,[45] Cervantes se identifica con Don Quijote, su lectura trans-grede los libros de caballería y ambos sienten "esa nostalgia del exterior", el anhelo de aventuras, de gloria, la ansiedad o angustia de existir que es estar fuera. Es Unamuno quien recuerda[46] ese pasado de la palabra *existir*. El personaje entrevé la gloria, por el éxito, un *exit*, sale, existe. "Sale a la realidad"; aspira a una existencia gloriosa que Quijote comparte con los personajes de Borges; dice el narrador: "empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura".[47]

Por las letras, por las buenas, y por las malas, por las armas, terminan el cuento y el poema. Atraído por el "ruissellement éternel du dehors"[48] el autor busca una salida, afuera del texto, más allá, el Más Allá donde le espera una muerte segura y también su especie de eternidad: "devenir immortel, et puis mourir", es su consigna o el destino al que se resigna.

"El curioso discurso sobre las armas y las letras" es un breve capítulo en una novela, un raro fragmento de la totalidad, raro porque la resume; repite, como esas figuras heráldicas,[49] el escudo entero en su cuartel. Blasón de todas las letras, es un espejo que refleja y revela el emblema

44 L. Dallenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977, p. 17: "Cette nostalgie du dehors qui caractérise les héros du Quichotte...".

45 Dice Umberto Eco: "Unfortunately, postmodernism is a term *bon à tout faire*. [...] First it was apparently applied to certain writers or artists active in the last twenty years, then gradually it reached the beginning of the century, then still further back. And this reverse procedure continues; soon the postmodernist category will include Homer", en L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism, op. cit.*

46 En el prólogo de *Vida de Don Quijote y Sancho*; a pesar de que comenta, capítulo por capítulo, el *Quijote*, se saltea y lo dice, el Cap. XXXVIII. Y con ése, los dos o tres consecutivos.

47 J. L. Borges, "El Sur", *Ficciones* [1944], en *Obras completas*, *op. cit.,* vol. I.

48 E. Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

49 *Heráldica*, que deriva de *heraldo*, es traducción del francés *hérault*. Primer registro en Chrétien de Troyes (1176-1181). Deriva del francique *heriwald:* "*chef d'armée...*". Véase *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, vols. I-II, París, Robert, 1992.

repetido invertido. El curioso discurso está en la novela y la novela está en ese discurso, ambos textos se enfrentan a punto de iniciar un combate entre las armas y las letras que se multiplica hasta el infinito, una *mise en abyme* literal de armas y letras, literal y polémica. A pesar de la numeración y el título, el curioso discurso de Quijote no había empezado en el capítulo XXXVIII sino en el anterior.[50] Ya se dijo al principio que había empezado antes de empezar. Al borde del abismo, alguien –un lector– inicia una (a)puesta en el abismo, a veces es necesario dar un salto para que la continuidad quede a salvo.

50 Cap. XXXVII. "Donde se prosigue la historia de la famosa infanta Micomicona, con otras graciosas aventuras".

10
Visión y división de una misma mirada: cuando la palabra se lee y se ve

> Ahora hay que hacer *la pintura sin nombre*.
> **Joaquín Torres García**, *Mística de la pintura*[1]

> Sobre todo, no empezar definiendo.
> **Tomás Maldonado**, "Actualidad y porvenir del arte concreto"[2]

> Lo indefinible consiste en hacer invisible a la definición.
> **R. Rasas Pét**, "Madigrafías"[3]

¿Arte abstracto?, ¿conceptual?, ¿concreto?, ¿no figurativo?, ¿no objetivo?, ¿arte constructivo?, ¿universalismo constructivo?, ¿arte Madí?, ¿"un art autre"?,[4] ¿otros? Dadas la extensión y disparidad de las posiciones estéticas a las que alude, esta serie de interrogantes daría lugar no sólo a una "cuestión del nombre" sino debatiría el criterio de una taxonomía paradójica según la cual la clasificación reúne y ordena por desemejanza en lugar de hacerlo por similitud. "Ser diferente es así lo más valioso."[5] De ahí que empezar por recordar la pluralidad denominativa no sólo implica incurrir en las trivia-

1 J. Torres García, *Mística de la pintura*, Montevideo, Asociación de Arte Constructivo/Taller Torres García, 1947, p. 9

2 T. Maldonado, "Actualidad y porvenir del arte concreto", Revista *Nueva Visión*, Nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951.

3 Además de ser atribuido a Gyula Kosice, el seudónimo R. Rasas Pét ha sido reivindicado por más de un artista del Grupo de Arte Madí. G. Kosice, *Arte Madí*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982, p. 113

4 En 1952 tuvo lugar en París una exposición que, con este título, presentaba obras tanto figurativas como abstractas a la par.

5 E. Bayley, "La batalla por la invención. Manifiesto", en *Invención*, Nº 2, Buenos Aires, 1945.

lidades de la enumeración sino reconocer, desde el principio, la intención de legitimar la variedad como libertad. Una reivindicación compartida que se defiende con fervor ya que se resiste contra las imposiciones convencionales de la representación, cuando representar supone imitar una realidad que la conforma. Una misma convicción por liberarse del mimetismo naturalista y adherir a una poética que se propone la intransitividad como trascendencia consolida la voluntad de emancipación que todos proclaman:

> [...] precisar más estas consideraciones equivaldría a correr el riesgo de desvirtuar la esencia antidogmática de este arte. Pues conviene tener presente que el arte concreto no es un dogma, sino un método, el mejor método, para lograr un arte real y desmitificado.[6]

Desde hace tiempo, tales variedades comprendidas cubren un espectro difuso que se extiende hacia prácticas y postulados tan diversos como la serie de los nombres que los designan. Para justificar esa difusión, podría conjeturarse que ninguna obra se sustrae a los procedimientos de la abstracción. Más allá de las oposiciones entre un pensamiento que procede por abstracciones o por imágenes, por sus semejanzas visibles o coincidencias más secretas, sería tan inconcebible dejar de abstraer como dejar de pensar. Por otra parte, si la propia definición de *arte* es tan elusiva como para hacer de esta elusión su definición contradictoria, nombrar insinuaría una definición y, como tal, la definición de una noción sin límites, convalidando la índole dispersa o la disolución de una trama lógica que se escurre en varias direcciones. Una vez más, habría que preguntarse cómo resumir en términos aquello que los términos no abarcan o cómo acceder a fines que tampoco terminan.

> Lo que yo quiero expresar por el término *arte constructivo*, abarca todo el arte. Todo verdadero arte es constructivo.
>
> Lo que yo quiero expresar por el término *arte abstracto*, abarca todo el arte. Todo verdadero arte es abstracto.
>
> [...] Por esto, decir pintor o constructor tendría que ser lo mismo. Pero este es el constructor plástico: después hay el constructor músico, el constructor poeta, el constructor arquitecto, y el constructor escultor. Y todos estos artistas constructores entonces están en lo abstracto.[7]

6 T. Maldonado, "Actualidad y porvenir del arte concreto", *op. cit.*

7 J. Torres García, *Mística de la pintura*, *op. cit.*, p. 7.

Pocos años después de las declaraciones de Torres García, es Tomás Maldonado quien se pronuncia en los siguientes términos:

> Hay que comprender de una vez por todas –aun cuando la opinión más ampliamente difundida sostenga lo contrario– que este arte no es abstracto sino concreto. Decimos que no es abstracto porque no busca reflejar ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie, procedimiento específicamente abstracto; decimos, en cambio, que es concreto porque se propone la invención de una belleza objetiva a través de elementos igualmente objetivos.[8]

Se trata de una misma posición; sin embargo, los términos son contradictorios, contradictorias también las formas en que ambos autores los aplican. En principio, ambos se refieren, por medio de términos opuestos, a nociones indistintas; parecen coincidir en revelar, con semejante contundencia, las ambigüedades de una corriente artística que avala la antítesis, confiriendo a las palabras –además de una función denominativa y del enfrentamiento de términos que supone– la posibilidad de especulación respecto a una realidad cuestionada desde el lenguaje, dando cuenta de la crisis referencial que aún hoy se prolonga en relativismos lábiles. Sus especulaciones ponen en evidencia que las teorías sobre un ámbito intertextual, que impugna o excluye la referencia, no son privativas de la literatura, ni de la historia ni de la filosofía. De ahí, entre otras razones menos circunstanciales, el interés de estos artistas por una pintura abstracta, por las concreciones que se oponen a una realidad discutible ya que no sólo ocurren entre palabras, entre códigos y leyes, entre imágenes e ideas, entre unidades y estructuras:

> Agotado el poder de novedad y, por ende, el valor estético de la Obra Figurativa, ha correspondido al llamado Arte Abstracto o, mejor aun, Arte Concreto, librar desde principios de siglo la batalla por la *invención*.[9]

Además de esa variedad, la denominación plural del mismo movimiento artístico sugiere una relación –si no conflictiva– inusual con la palabra. Aunque no puede sorprender que, contra una tradición que opone la ima-

8 T. Maldonado, "Actualidad y porvenir del arte concreto", *op. cit.*
9 E. Bayley, "La batalla por la invención. Manifiesto", *op. cit.*

gen visual al discurso, estos pintores asuman la palabra como uno de los materiales válidos, uno más, para elaborar en su práctica pictórica. En consecuencia, no es extraño que proclamaran manifiestos, promovieran polémicas; eran épocas que todavía sabían de disputas, pronunciamientos y consignas. "Hace veinte años pululaban los manifiestos" decía Borges en 1938,[10] pero tampoco escasearon ni en esos años ni varios años después: "Madí surgía a la luz con el ímpetu vitalista y en cierta medida insólito de sus manifiestos, declaraciones, volantes, apostillas, en las que se abogaba contra la *representación* [...]".[11]

Más allá de las irrupciones de una literatura transgresiva que se proponía abarcar la totalidad de lo visual y lo poético, inventando "una ficción traspasada por lo real [...]",[12] la estetización de la palabra, la jerarquización del discurso polémico, no comportan, en la mayor parte de los artistas de entonces, una suficiente disposición literaria ni un interés visible por participar en los cenáculos poéticos que, a su vez, se mantienen discretamente a distancia de las actividades artísticas.[13] Es extraño. Editaron revistas donde fundamentaban sus teorías y prácticas artísticas, escribieron notas críticas en los catálogos de sus exposiciones, publicaron poesías pero, a pesar de estas actividades, no eran ni suficientes ni frecuentes las afinidades con los círculos literarios. Sin embargo, habría que considerar a Edgar Bayley, Maldonado de apellido, él también como su hermano Tomás, un ensayista de carácter, un poeta que inventó el "invencionismo", dos veces inventor, de quien no hace mucho tiempo se publicara un volumen importante de *Obras*[14] con poemas y textos de diferente género, dos décadas después de un premio tardío a su poesía y a su dirección y colaboración de revistas.[15] Su pronun-

10 J. L. Borges, "Un caudaloso manifiesto de Breton", *El Hogar*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1938. Una mención lateral a Diego Rivera en esta reseña, y otra igualmente breve dedicada a "Dos libros sobre pintura española" del mismo año, ambas relativas a escritores y escritos.

11 G. Kosice, *Arte Madí*, *op. cit.*, p. 14.

12 *Ibid.*

13 Según una entrevista sobre estos temas que requerí a Nelson Di Maggio, fueron años en los que, en el Río de la Plata, los pintores leían poco o no daban cuenta de sus lecturas en sus realizaciones, en la misma medida en que los escritores, si bien puede suponerse que frecuentaran exposiciones y talleres, no reflejaban en sus obras el interés por un arte próximo.

14 E. Bayley, *Obras*, Presentación de Francisco Madariaga y prólogo de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 1999.

15 Gran Premio de Honor 1978, adjudicado por la Fundación Argentina de la Poesía y compartido con Roberto Juarroz (véase *La Nación*, Buenos Aires, 23 de junio de 1978). Colaboró en *Arturo*, *Cabalgata*, *Caballo de Fuego, Ciclo*, *Reunión*, *Nueva*

ciamiento poético: "no expresión, no representación, ningún significado"[16] estrecha versos en los que una pala puede coincidir, en parte, con una palabra, con pocas palabras, acercándose al "cuerpo del silencio".[17] "En común" con las preocupaciones estéticas de los artistas visuales que le fueron contemporáneos a partir de la segunda posguerra, su quehacer poético tiende a liberar sentidos inadvertidos que subvierten la expectativa semántica en busca de una lógica distinta. Su obra corrobora la afirmación de que fueron poetas, en su mayoría, quienes promovieron los movimientos artísticos del siglo xx.

Torres García publicó libros, dio conferencias –centenares–, las publicó; a partir de 1934 extendió en Montevideo la práctica editorial que había afirmado en París, en 1930, cuando fundara con Michel Seuphor la revista *Cercle et Carré*, afianzando por medio de publicaciones –un uso que habían impuesto los artistas europeos– la defensa de sus pinturas por la fundamentación intelectual de sus escritos. No obstante, a pesar de las publicaciones y los presupuestos compartidos, es endeble y discontinuo el nexo tendido desde las artes visuales hacia la literatura y otro tanto ocurre en sentido contrario.

UN UMBRAL ENTRE VISUAL Y VERBAL

Si bien el discurso permanece exterior a la composición plástica, se consolida una vez más, la indisociable conjunción de lo verbal y lo visual en el interior del objeto artístico, un procedimiento estético que anima la imaginación del arte abstracto, del arte. La alianza entre pintura y poesía no es reciente; es tan antigua como la relación entre imagen y palabra, aunque su fusión recién haya encontrado en los medios de comunicación contemporáneos y en las prácticas informáticas el relieve inusual que, por familiaridad y abuso, paradójicamente se inadvierte. En el arte abstracto, la palabra está doblemente presente, dice y se ve. Tanto en Torres García como en quienes fueron sus discípulos y recogieron en sus obras las prédicas del Maestro se observa la preferencia por hacer visibles las palabras.

Visión, *Cinedrama*, *Contemporánea*, *Poesía Buenos Aires* y dirigió *Conjugación de Buenos Aires*.

16 R. Alonso, "Una difícil esperanza", en E. Bayley, *Obras*, *op. cit.*, p. 12.

17 *Ibid*. Se hace referencia a los poemas "Estado de cosas", "La mano tendida", "Horizonte", de *En común* (1944-1949).

Augusto Torres, Horacio Torres, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Julio Alpuy, Francisco Matto, Manuel Otero, Manuel Pailós, Héctor Ragni,[18] intercalan, entre las imágenes, signos que se vuelven iconos, combinan las palabras con otros iconos que proceden de un mismo inventario visual, huellas de una invención verbal que reticula el tránsito entre grafismos diferentes, entre dos medios que se asimilan en una misma visión, sin dejar de decir. Si bien suenan destempladas las voces de *Poésure et peintrie*,[19] estas gárgolas léxicas consienten y exhiben el entrecruzamiento de "Poésie" y "Peinture", no más que un hápax –o dos– que designa la disposición de decir sólo una vez una voz, mediante una estética cruzada, un híbrido que no sólo se remonta a la invención de Mallarmé y al deseo de decir el espacio, como quien dice el silencio.

Las palabras en pintura son clave de una opción plástica por una sustancia simbólica que, configurando su cartografía emblemática (AMÉRICA, SUR, URUGUAY, MONTEVIDEO), contrasta con la categorización de universales (UNIVERSO, ETERNIDAD, HOMBRE, ALMA, RAZÓN, ESTRUCTURA, LEY, REGLA) a partir de la escritura (THOT,[20] la invocación al dios egipcio que, según los mitos, creó las letras). Más cerca de la señal que del signo, aunque signifiquen, indican. Marca de un gesto más que un enunciado, la palabra sola, aislada, señala y apela, prescinde del contexto en el espacio del cuadro que deviene lugar de pasaje, un límite y una simbolización de ese límite. La precisión de las inscripciones intenta franquear el umbral que podría distanciarlas, atenuando las oposiciones entre ver/leer, mostrar/decir (*to show/to tell*), como otro acceso a la plenitud de la Unidad primordial.

El pasado no escatima ejemplos de una afinidad que se procura y se remite, como a un proverbio, a las clásicas variaciones de *ut pictura poesis*: las ondulaciones de los versículos sagrados de las filacterias, las soluciones paradójicamente icónicas que, aun en las culturas que repudian la imitación figurativa, brindan los alfabetos –los alefatos–, replicando las sinuosidades de una escritura sagrada que no se somete a la interdicción de las imágenes. Esta avanzada caligráfica contra la mimesis, el rechazo rotundo del mundo

18 N. Di Maggio, *Unidad y pluralidad en la Escuela del Sur*, Catálogo de la exposición *11 Maestros del Taller Torres García*, Punta del Este, Galería Gustavo Tejería Lopacher, verano de 1999.

19 *Poésure et peintrie. D'un art, l'autre*. Es el título del libro que recoge los materiales de la Exposición que, con el mismo título, se realizó en Marsella del 12 de febrero al 23 de mayo de 1993, París, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

20 J. Torres García, "Dibujo", tinta sobre papel, Buenos Aires, 1945. En Mario H. Gradowczyk, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, p. 136.

de las cosas, podrían ser trámites anacrónicos de una abstracción "*avant la lettre*". En fin, una vez más, cuentan "*Les mots dans la peinture*", como diría Michel Butor,[21] quien no descarta de este planteo verbal los títulos de los cuadros –tan válidos como para que los surrealistas los hayan requerido de los poetas o como para que el cuadro de pintura abstracta contribuyera a precipitar propiedades lingüísticas–. Ni la caligrafía de los títulos de Paul Klee excluye la lectura en la mirada, ni la lectura se apea en la contemplación. Aunque se diferencie, el estatuto verbal le resulta familiar a la mirada, visión o división, en ambos casos, los trazos están a la vista.

En una exposición, en la contemplación, en el análisis, importa la indicación de los nombres del autor, de las fechas, los títulos, los antecedentes del cuadro, de la obra –aun cuando tampoco hayan sido los propios artistas quienes enunciaran estos datos–; más aun, es necesario superar la atracción que ejerce la escritura en los márgenes de la pintura –o en la pintura misma– para evitar los automatismos, esa suerte de "reflejo de lector" en la mirada. El *homo legens* –el hombre que lee– posterga la visión para darle prioridad a la lectura pero cede a la *ansiedad por entender*, una atracción lúcida presente aun en la fascinación que seduce al observador. En distinta medida, con objetivos diferentes, pero como contrapartida a esa fuga de la mirada hacia la escritura, se verifica una situación opuesta y similar cuando el texto recurre a la ilustración con imágenes, a la "iluminación" de códices y de libros que atraen, a manera de emblemas, la atención del lector. El expediente cambia: una metamorfosis de figuras en letras que las describen o de escritura que deviene esas figuras a las que la escritura refiere, creando una magia de imágenes que anticipan las técnicas más recientes de la diagramación informática, revelando el placer de hacer: "Ce que je sais, et ce que je fais par moi-même" (lo que sé es aquello que hago por mí mismo).[22] Al final de una página escrita por Torres García, en uno de esos libros que arma con papeles de ocres ásperos adelantando la severidad de materiales que la actualidad recicla, donde escribe o dibuja, como hendiendo la página, símbolos desiguales, letras irregulares, en mayúsculas enormes, la sílaba HOM –que se continúa al dorso en un dibujo constructivo– reúne los signos dispersos de su heráldica estructural encabezada por la sílaba final: BRE - UNIVER - SO.[23]

21 M. Butor, *Répertoire IV*, París, Minuit, 1974.
22 Es el título de uno de los libros artesanales de Torres García, París, 1930.
23 J. Torres García, *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)*, Montevideo, 1938 (se cita de la edición facsimilar de 1974).

Las palabras visibles en la pintura tradicional y las figuras en los textos ilustrados, la incorporación de fragmentos escritos, de periódicos, de libros, de partituras, de avisos, de textos de diversa procedencia, conformaron una coherencia por yuxtaposición que el cubismo ya había razonado. Otros recursos de aproximación entre las imágenes y las palabras se registran en las críticas a las obras y corrientes de las que más de un poeta, y Baudelaire en particular, diera escritos ejemplares; sus poemas, sus ensayos críticos no escatiman la exaltación a artistas y pintores en sus versos[24] como precisiones analíticas y teóricas, no menos "divertidas y poéticas" en sus escritos de "*Critique d'art*" [Crítica de arte] o "*Le salon caricatural. Critique en vers et contre tous*" [El salón caricatural. Crítica en verso y contra todos].[25] Las referencias literarias a cuadros, los ejercicios de *ekfrasis* –ese arte de ver y decir, describir lo que se ve– que no son ajenos a la poesía ni a la literatura en una contextualización que distingue sus mejores páginas: la descripción de pinturas, de obras visuales, son temas que, desde la Antigüedad, no se diferencian de otros asuntos literarios, constituyéndose, incluso, en el aspecto central del universo poético.[26]

A pesar de la restricción territorial al Río de la Plata, de la (presumible) identidad de los hombres de esta región de América de la que hablaba Borges en relación a la identidad literaria común,[27] a pesar de esa procedencia semejante y arraigada, de las precisas dos décadas que restringen la atención a una época acotada, desde 1933 a 1953, sería difícil verificar una presunta uniformidad regional en materia artística. Ante esta diversidad, se podría argumentar la reclamación de Torres García: "sin que el artista se libere de lo circundante inmediato, para entrar en la universalidad de todo, no hay verdadero arte".[28] En su caso, esa determinación cuenta, en varios sentidos dirigidos por una misma voluntad de inteligencia casi teológica o predicación pastoral, en busca de una esencia cierta que alienta acción y dicción en el arte abstracto.

24 Ch. Baudelaire, "Les phares", *Les fleurs du mal* [1861], *Oeuvres complètes*, vol. I, París, Gallimard, 1975.

25 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1976.

26 No dudaría en reconocer, en la descripción de la *Vue de Delft* de Vermeer por el narrador de *À la recherche du temps perdu*, en la revelación mística que experimenta el personaje escritor (Bergotte), el pasaje de trascendencia, de trance, de tránsito, más significativo de la novela de Proust.

27 J. L. Borges, "Los escritores argentinos y Buenos Aires", *El Hogar*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1937.

28 J. Torres García, "Del desconcierto actual del arte", *Removedor*, Revista del Taller Torres García, Año 2, Nº 13, Montevideo, junio-julio de 1946, pp. 2-4.

LA IDEA EN LA IMAGEN: LOS RIESGOS DE UNA AVENTURA UNIVERSALISTA

La asimilación de nombres y números a la sustancia artística forma parte del afán de universalidad que procura, en las palabras y en las regularidades de una geometría trascendente, un repertorio de universales y de iconos simples, se diría entre emblemáticos y esquemáticos, aptos para abstraer en las variadas particularidades de la experiencia sensible la uniformidad elemental. Palabras, rectángulos, cuadrados, círculos, triángulos, un hombre pequeño, una mujer igual, un sol, una luna, un pez, un barco, un reloj, una balanza, un martillo, un ancla, una flecha, exhuman los símbolos primarios del hombre universal al que el pintor diagrama por medio de inscripciones rústicas, casi rupestres, en una yuxtaposición de palabra y figura que si bien no se propone ilustrar, tampoco completa, ni impugna, ni confirma, a veces redunda. Aunque procure la búsqueda de una archi-inscripción, la repetición arriesga que se imponga, en lugar del arquetipo, un estereotipo más.

Enmarcados en pequeños rectángulos de medidas distintas, esas ilustraciones recuerdan tanto la composición fragmentada de los vitrales como anticipan la colección de iconos informáticos que balizan la actualidad, transidiomáticos, mundializados, ubicuos, normalizando la circulación de un mundo guiado y en movimiento. El cuadro, una tabla (¿*un tableau*?), un tablero, como las piezas de juegos que el pintor construye, distribuyen un espacio lúdico: las figuras se repiten como si fueran piezas móviles que pasan de un cuadro a otro, también las palabras. No parece forzado asociarlos con la preocupación por la palabra, por el número, por su figuración –el número es *figure*, en inglés, de la misma manera que *número* y *nombre* cruzan voces y significados, como espadas en español y francés– por la escritura, en la reflexión o en la realización. Son recursos que determinan las bases formales de una estética visual, los incorpora como parte de la materialidad a elaborar por un arte total sin soslayar lo verbal.

En una sentencia de su "Aforística figurativa", decía José Bergamín de Picasso: "Antes del cubismo, en el cubismo y después del cubismo, Picasso es pintor puro: inventor formal; constructor abstracto; arquitecto poético; creador absoluto".[29] Desde Kandinsky –que descubre el misterio de su propio cuadro al destematizarlo con la intención de ver sólo formas y colores–; desde Paul Klee –que afirma penetrar, valiéndose de formas simples, una

29 J. Bergamín, "Aforística figurativa", *Martín Fierro*, 2ª época, Año 3, Nº 36, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1926, p. 4.

interioridad inaccesible–; o desde Casimir Malevich –que contrae su imaginación a un cuadrado negro, o a un cuadrado blanco sobre blanco, es decir, a una forma geométrica básica, un color que no es un color o que reúne todos los colores, arriesgando su pintura hasta los límites, abandonando el sujeto a un mundo sin objeto(s)–, la pintura se libera de lo accidental, buscando a través de la abstracción geométrica de Piet Mondrian, el arquetipo, lo permanente, lo universal.

Desde Torres García, y su prédica casi religiosa, a Esteban Lisa y el silencio del pintor,[30] los procedimientos de apropiación abstracta muestran, o no, un mundo que se sustrae a los accidentes del espacio por un tiempo que trasciende a la ilusión de un más allá próximo. También Arden Quin, Gyula Kosice, al inventar el arte Madí y los desafueros verbales que propiciaba, propugnan esta nueva elección de artistas, determinados irreversiblemente a derogar de una buena vez la figura y repudiar cualquier forma de imitación que hiciera de la realidad modelo. En distinta medida y latitudes distantes, unos primero, otros poco después, inventan procedimientos que revelan diversidades impugnando la validez de la representación. Torres García se propone transformar la figura y, sin llegar a la desfiguración, la altera según los parámetros de una geometría que, en su desasimiento casi misional, aparta las figuras de su situación, de sus eventualidades. Un apostolado austero soslaya lo accidental a fin de rescatar de la memoria trazas de totalidad.

> [...] la presencia total del Hombre tiene que aparecernos manifestando el misterioso equilibrio que hay en tal *idea*, pero no por *descripción* ni por *representación*, sino, y como debe darlo el arte, *simbólicamente*. [...] en el plano naturalista es imposible llegar a la universalidad.[31]

A semejanza de otros procesos culturales, los signos empiezan por ser iconos que se desmimetizan gradualmente de la realidad, que han perdido la carga analógica que los degrada si no en caricatura, en visiones superfluas de lo particular. Desde las grandes culturas, las más remotas, hasta las muestras que predominaron en el "siglo de las dos equis",[32] no deja de ser

30 E. Oliveras, "El silencio del pintor", en *Esteban Lisa en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.

31 J. Torres García, "Lección 1. La liberación del artista", *Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y de la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 29.

32 J. Torres García, *La ciudad sin nombre* [1941], edición facsimilar, Montevideo, 1974.

una constante de esta forma artística la vocación de pureza y despojamiento, la tendencia hacia la abstracción geométrica y la necesidad de concretarla. Estos artistas también aspiraban a "humanizar lo geométrico geometrizando lo humano"; por eso inventan procedimientos que rechazan severamente la alusión a la realidad sensible, deploran el simulacro de reproducciones que desorientan la necesaria disposición hacia lo universal, haciendo prevalecer el apartamiento de todo mimetismo que, por aspirar a duplicar lo ya existente, se limita a redundar.

La recurrencia de la imaginación creativa, la atracción de los extremos culturales, confiere a las primeras manifestaciones artísticas, primordiales o primitivas, coincidencias con las etapas avanzadas, aquellas en las que (aprendidos los métodos, consabidas las fórmulas) cuenta el deseo del artista de alcanzar una originalidad personal que, en algunos casos, lo remite al principio mítico donde logra entrever la originalidad por el origen:

> Una obra de arte, como tantas veces he dicho, viene determinada por su base; y su base es el artista. Y entonces, haga éste lo que haga, adopte la teoría que quiera, siempre estará en la armonía, siempre será obra viva, la suya, siempre será obra ajustada y lógica, y siempre será *original* [...].[33]

Coherente y sustancial, la valoración del origen fundamenta su doctrina de "universalismo constructivo" que se opone a las distintas corrientes europeas y a sus transgresiones: "Todo eso ya pasó. La voz de América nos llama", declara Torres denostando ahora el impresionismo, a Cézanne, también al cubismo, al "sobrerrealismo", al neoplasticismo o al naturalismo fotográfico. Desde la carátula del voluminoso *Universalismo constructivo*, luce la inscripción *Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, anunciando desde el subtítulo la reivindicación de su condición americana, la urgencia por resolver "el problema del Arte de América",[34] la exploración de un arte que considera inédito. Apremia la reflexión sobre "¿qué hemos hecho; qué estamos haciendo; de dónde venimos; adónde vamos; qué somos; en qué tiempo estamos?",[35] diferenciando, en estos

33 J. Torres García, "No hubo remedio...", *Removedor*, Año 3, Nº 19, Montevideo, septiembre de 1947, pp. 2-3.
34 J. Torres García, "Lección 127. El arte de América", *Universalismo constructivo*, *op. cit.,* pp. 841-849.
35 *Ibid.*, p. 848.

planteos, la nación –que atiende la política del Estado–, de la tierra –que atiende lo cósmico en vista del encuentro obstinado con las culturas más antiguas del continente–.

> ¿Y todo eso era el arte de esa pequeña república sudamericana? [...]
> –La existencia de este arte que aquí usted ve –dijo– se debe a la presencia de dos hechos de distinto orden y naturaleza, sin los cuales no podría explicarse. El primero, que es de orden histórico, sería el culto hélico practicado desde edades remotas en las tierras de América, y que subsiste. Algo de la resonancia de otros tiempos es percibida aún hoy, y así, consciente o inconscientemente, todos los sudamericanos la sentimos. El SOL, Inti, como le llamaron en tiempos prehistóricos; el padre común de los pueblos de aquel hemisferio, es el dios mayor de nuestra teogonía. Centro de nuestro sistema, regulador del orden, fuente de toda vida, creador de la belleza, él es símbolo de nuestra existencia, al describir su aparente curva entre la aurora y el ocaso.[36]

De la misma manera que había adherido a las avanzadas europeas, vuelve a adoptar un imaginario remoto, precolombino esta vez, tan exótico al Río de la Plata como la visión anterior. INTI, INDOAMÉRICA, PACHA MAMA, palabras o talismanes que introduce a manera de contraseñas fundacionales relativas a un pretérito intemporal al que Torres García consagra su devoción laica intentando alcanzar una armonía que supere la hora de ahora y el espacio de aquí. Ese catálogo del pasado remoto es una nueva opción. Depone sus convicciones anteriores para exhibir estos ritos y ritmos arcaicos en un flamante escudo de armas. Al darle lugar a estas nuevas divisas viejas y reverenciar una arqueología diferente, Europa parece quedar atrasada, más que atrás, rezagada. Dice pesarle, tanto la fugacidad y facilidad de fulguraciones falsas como el atraso de un continente que tampoco supo atender, en su momento, las corrientes europeas, aun cuando –al decirlo– ya las sabía superadas. A propósito de la propensión sincrética que integra numerosos y diversos elementos en su concepción, experimenta la necesidad de una recuperación que, desde el Río de la Plata, se aproxima más a la necesidad de inventar un pasado que, indoamericano, se siente tan ajeno como distante. Si bien esta invención puede entenderse como uno de los rasgos sobresalientes de la inteligencia latinoamericana, que padece esporádicamente el malestar de

36 J. Torres García, *La ciudad sin nombre, op. cit.*

genealogías dispersas, también puede observarse como un ritual que, por impuesto o impostado, no siempre se comparte.

UNA INVENCIÓN DESMEDIDA

En cambio, un camino opuesto pero con un propósito continental semejante tienta a otros artistas de la región, contemporáneos, a incurrir en extravagancias, en provocaciones excéntricas que se hacen más notorias por la insolencia de palabras inventadas. "Arte Concreto - Invención", primero, "Invencionismo" después, con mayor frecuencia "Madí".[37] El término, desconcertante desde un principio, designaba en todos los casos un movimiento artístico típicamente rioplatense y todavía se sigue prestando a especulaciones semánticas formuladas con fundamento vacilante. Se ha argumentado una alteración –poco probable– de Madrid (Madrí, Madí), o el conjetural anagrama que combina letras del nombre propio del artista: M de su primer nombre, A y D del segundo, I del último o –si de conjeturas neológicas se trata– podría ser una *derivación loca* (*mad*) en inglés o el inesperado acrónimo de materialismo dialéctico[38] o, tal vez, otra articulación del sin sentido. Para Nelson Di Maggio, Madí "Será el detonador de la modernidad uruguaya, hasta el momento difusa y errática".[39]

"Pero como cada página del Madinemsor es una sorpresa y una alegría",[40] comenta el autor de una columna anónima, al recibir la revista "Nemsor Nº 0 del Movimiento Madi Universal", donde asimila Arte Madí a Nemsorismo, definidos (si cabe la palabra) como "la organización de elementos propios de cada arte en su continuo". Si de definiciones se trata, también "nemsor" es registrado por el cronista: "como una 'patentización del tiempo estético en el espacio'", quien aclara hacia el final "que las simplificaciones del arte moderno no son adecuadas a mentes complejas y torturadas como la nuestra". Bromas aparte o a la orden, se trata de burlar

37 N. Di Maggio, "El pintor uruguayo que inventó el Arte Madí", *La República*, Montevideo, 22 de junio de 1992, p. 39.
38 "Yo buscaba un nombre como Dadá. [...] Y mire qué fantástico, después que formé el nombre me di cuenta de que con él aludía al materialismo dialéctico", entrevista de María Ester Gilio, Semanario *Brecha*, Montevideo, 4 de febrero del 2000.
39 N. Di Maggio, "Artistas olvidados de la vanguardia uruguaya", *La República*, Montevideo, 23 de enero de 1995, p. 22.
40 De "La mar en coche", una sección anónima de *Marcha*, Año 10, Nº 433, Montevideo, 18 de junio de 1948, p. 7.

los límites del propio idioma, recurriendo al sin sentido, a la excentricidad gratuita, a voces homofónicas de otro idioma o a la precariedad de nuevas nomenclaturas, léxicos abstrusos, combinaciones impronunciables, trasponiendo distribuciones fonológicas o significados de una semántica delirante: "Para el madismo, la invención es un 'método' interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA", como dice Kosice quien, en el "Diccionario portátil Madí", aventura una serie de voces estrafalarias, ordenadas alfabéticamente, que descartan la posibilidad de cualquier criterio lógico: entre otras, "Eche-Echel, Harpir, Llihst, Llojeño, Nacichud, Royi, Sadña, Wior-Eil, Yerbrell, Zasz". A veces, un nombre conocido: "*Kosice*: léase a b c d ¿qué?"[41] o, con inesperada coherencia, el nombre de otro de los integrantes de Madí: "*Rothfuss*: ¿por qué las banderas son cuadrilongas?". Ni cabe alegar la posible sensualidad de la imagen ni la inteligibilidad de la palabra inverosímil; son autores que inventan términos, definiciones, seudónimos cruzados, sus propios nombres propios son inventados.[42]

Parte imagen parte idea, las formas devienen símbolos de la aventura del traslado, del desplazamiento, convirtiendo este movimiento en su metáfora literal. Sin embargo, a mediados de siglo, en las décadas que lo fracturaron, con la valoración de esa condición cruzada, los artistas se arrogaban los heroísmos de la vanguardia –y como tal fugaz– tanto como la misión de una cruzada contra nacionalismos aberrantes. Los pronunciamientos y obras Madí manifestaron una lógica poética, desechando las parcialidades de cualquier doctrina, confiada como tal a argumentaciones taxativas de un discurso racional. Sin tropiezos, la pintura circula entre palabras y las palabras en pintura, de ahí que, años más tarde y a propósito de J. Kosuth, de sus realizaciones e investigaciones conceptuales tan próximas a la semiología y a la lingüística, Roland Barthes, que se deleitaba en hacer montajes entre texto e imagen, dijera que el arte deviene conversador, *bavard*, una locuacidad cuyos excesos contrarrestarían la carencia del erotismo que reclama.[43]

Los anima una energía desbordante: "Descolgar todos los cuadros",[44] traspasar los límites de la obra aboliendo sus bordes regulares, alterando su contorno, quebrando y recortando el marco, transgrediendo el espacio reser-

41 Revista *Arte Madí Universal*, Nº2, Buenos Aires, octubre de 1948.
42 También Rhod Rothfuss es un seudónimo.
43 R. Barthes, "L'art conceptuel", en *Le texte et l'image*, París, Pavillon des Arts, 1986, p. 63.
44 G. Kosice, "Hacia Madí", Revista A*rte Madí Universal*, Nº 6, Buenos Aires, octubre de 1952.

vado a la pintura para inaugurar o invadir el espacio exterior; no separar la obra de su desmesura: "Madí ha inventado el marco recortado e irregular, rompiendo para siempre con el Tabú del Cuadro". Se anunciaba en noviembre de 1946, la tercera exposición Madista de pintura, escultura, música, dibujo, literatura. Fueron, entre otros, Kosice, Arden Quin, Rhod Rothfuss, Edgar Bayley, con el apoyo inicial de Torres García, quienes fundaron en esos años la revista *Arturo*, cuyo único número uno aparece con una carátula diseñada por Tomás Maldonado. Considerada la publicación "angular de la ideología modernista de las vanguardias argentinas",[45] fue en su entorno que se fundó la "Asociación Arte Concreto Invención"[46] y Madí.

Como los metafísicos de Tlön, de quienes contaba el narrador de Borges que habían inventado esa región imaginaria, estos artistas tampoco buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: "buscan el asombro". Entre sus recursos más transitados, la irrupción de neologismos ininteligibles, su fisonomía léxica extravagante, la difícil teratología, los hacía adecuados a una prédica incomprensible, a los misterios que cifran una clausura críptica: "¿Quiénes inventaron a Tlön?". El enigma sobre el que se pregunta el narrador de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es doble, por lo menos:

> Surgió la luna sobre el río se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. *Upward, behind the onstreaming it mooned*).[47]

Cuando la precisión mecánica se hace cargo de la realidad y la replica, cuando ésta reniega de sí misma en copias minuciosas con las que se confunde, es previsible que adviniera una fuga de la sensibilidad hacia formas que no pueden ser expuestas ni sometidas al cuestionamiento comparativo de la analogía. La desaparición de los límites comporta la desaparición de la representación, una revuelta más fuerte que la constante querella de las imágenes, una disputa que no se dirime por la perfección de tecnologías que progresan rivalizando contra la realidad, desplazándola. "El 'cuadro' ya no debe existir" ("PRO MADÍ"). ¿Por qué el marco o la pintura encua-

45 N. Perazzo y M. H. Gradowczyk, "Esteban Lisa: un abstracto no situado", en N. Perazzo y M. Gradowczyk, *Esteban Lisa*, Buenos Aires, Fundación Esteban Lisa, 1997, p. 61.

46 La primera exposición tuvo lugar, del 18 de marzo al 3 de abril de 1946, en el Salón Peuser de la calle Florida.

47 J. L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.

drada? Los marcos subrayan límites, oponen la realidad a la ficción, marcan una diferencia que estos artistas refutan. Vestigios de "A lo sumo una industria de carpintería atrasada", que se demora tanto en unir zonas como en escindirlas, los constituye en el blanco favorito de invectivas y denuestos.

Anunciadas en las obras de quienes se debaten contra los estereotipos que conforman la realidad tanto como la cuestionan, estas fricciones dieron lugar a nuevas convenciones, tanto para destruir las que prevalecían como para destruirse. De ahí la necesidad de elevar una obra que no esté expuesta a los arbitrios de la historia –seculares y temporales– y lograr, mediante la intuición, aproximarse a la Unidad, a una Totalidad más allá de lo inteligible y material. Vislumbrar lo eterno y universal ya que, en profundidad, esa constante es la realidad de las cosas o sus fantasmas.

UNA PINTURA URBANA

Compartidas las circunstancias, el Río de la Plata, las capitales sobre sus orillas, una cronología común de las décadas que articulan la mitad del siglo, las perspectivas adoptadas contraerían la reflexión a un espacio limitado y a un período que no parece excesivo. Se habló del Uruguay como de un "país de cercanías"[48] y esa proximidad obligada no lo enfrenta a las dimensiones, tantas veces mayores, de la Argentina, ni las moderaciones de Montevideo, a las energías cosmopolitas que multiplica Buenos Aires.

Ambas ciudades, otras menos visibles, "los valores de la ciudad",[49] en todos los casos, constituyen el *topos* donde se radica esta creación manifestada en pintura, en escultura, en bajorrelieves, en arquitectura. Según Torres García, la arquitectura ha mantenido las artes plásticas reunidas, en una urbanización que entiende decisiva para la ética de recato, de trazos nítidos y raptos emotivos contenidos por la "urbanidad". No importa cómo se llame: la ciudad es el sitio, en tanto tema recurrente y camino del que la obra parte y al que regresa. Se habla de paisaje ciudadano como si se hablara del ciudadano de un país y, a pesar de que la ciudad no monopoliza la condición cívica, la identidad cívica la alude. Una reliquia de la polis que excluye del estatuto a gran parte del país –que es ciudadano pero no

48 C. Real de Azúa, *El impulso y su freno*, Montevideo, Editorial Banda Oriental, 1964.
49 J. Torres García, "Lección 4. Cambio de plano", *Universalismo constructivo*, *op. cit.*, p. 61.

urbano–. En el libro *Una ciudad sin nombre*,[50] Torres García anima sus inquietudes filosóficas por medio de una especie de narración alternada con ilustraciones. Las resume en una breve "Advertencia" donde, al final, declara: "No se ha querido pintar aquí, otra cosa, que la inacabable lucha entre el Hombre y el individuo, y que está en la misma esencialidad del Cosmos". Si bien el tono doctrinario no es ajeno a los tópicos de tantos textos y discursos, contrasta el énfasis grandilocuente de esas palabras con la presentación artesanal del libro, un curioso volumen elaborado a partir de las destrezas incomunes de una artesanía que aplica a la realización gráfica: caracteres manuscritos de cuerpo irregular, escrituras dispares con errores ortográficos frecuentes, *dibujadas más que escritas* en páginas sin numerar, fragmentos de dibujos, figuras incompletas, pequeños iconos, monumentos en boceto, personas indiferenciadas, fachadas de edificios, llaves simbólicas, fragmentos de paisajes portuarios, letras en anuncios, carteles de indicación. "Mil productos de la industria, en caja, botes, paquetes; y letras aun, y más letras, y números. ORGANIZACIÓN, MAQUINISMO. Telégrafo, teléfono, abreviación, reloj, botón eléctrico, indicadores, cifras y letras." Blasones de la ciudad moderna, de una batería urbana que no distingue a una capital en particular pero tampoco la confunde, salvo que la torre del Palacio Salvo emblematice las pretensiones de cualquier ciudad y no sólo del centro de Montevideo.

> [...] lo que ha de darnos cada artista, es, justamente, *lo inédito* suyo; lo que él mismo desconoce; lo que emerge (como tantas veces he dicho) de las profundidades de su ser; lo innombrable, *puesto que es algo que es todo espíritu*. De ahí, entonces, lo que antes dije: *una pintura sin nombre*.[51]

La ciudad está presente en el pensamiento de estos artistas y su imaginario está presente en la ciudad, en sus ciudadanos, de modo casi paradojal. Quienes se propusieron eludir toda imitación de su entorno, suelen ser imitados: sus materiales, colores, motivos, símbolos, hoy forman parte de una visión nacional natural, conforman un paisaje urbano, en la indumentaria, en la decoración, fachadas, carteles, una creación amonedada, ahora de circulación –literal– entre nosotros. Más allá de la anécdota, la coincidencia no es azarosa: ya no se encuentra en circulación un billete de cinco pesos con el retrato de Torres García de un lado y una reproducción bastante

50 J. Torres García, *Una ciudad sin nombre, op. cit.*
51 J. Torres García, *Mística de la pintura*, *op. cit.*, p. 11.

burda de uno de sus constructivos al reverso del papel moneda que pululó durante varios años. Censurada, inevitable, la imitación se registra con posterioridad, una representación a contra pelo, a pesar de todos los alegatos y vituperios en su contra, consecutiva a la consagración de la obra, a partir de su revelación y acogimiento por las preferencias colectivas.

Las líneas rectangulares que representan esquemáticamente tanto los edificios más altos como las casas, las aristas de las construcciones, el reflejo de los dintornos distorsionados en los cristales, muestran una ilusión de ciudad como en "*trompe l'œil*". La geométrica realidad urbana predispone una estética constructiva, justifica la impresión que la regularidad de las calles de Nueva York, la reticulación interminable de las ventanas, provocaban en Mondrian. La preferencia por un espectro cromático básico, por una referencia tectónica visible, devuelven su geología primaria a la imagen de la ciudad sin atenuar esa tendencia urbana.

> ¡Qué visión más extraordinaria, ese descomunal puerto! Esto es una realidad cubista-futurista; geometría, rojo, negro, aire, humo, cables, letras, chimeneas, sirenas, banderas, señales y el gigante transatlántico estático, firme como una isla. Mil lenguas diversas, en letras; brea, alquitrán, mil chimeneas humeando.[52]

Son artistas que, como Esteban Lisa en su *Paisaje urbano*, comparten una preocupación por las líneas de un orbe que se fragmenta en su dinámica, se desdibuja en el entrecruzamiento de planos que desarticulan la yuxtaposición de los elementos urbanos, traspuestos a la abstracción de un tiempo simultáneo en una visión caleidoscópica.[53]

El constructivismo aparece como una razón ciudadana, pero sin reverencias a la técnica ni al progreso mecánico, sino como un humanismo más. Más cerca de la artesanía que de la mecánica, más cerca de la manualidad que del gran arte, el hombre introduce en la realidad los objetos construidos por su destreza, estratificándola, extendiéndola hacia nuevas dimensiones. La tierra, sus colores, las líneas de su horizonte están presentes en sus medidas y proporciones, filtrada por una dilucidación que necesariamente segmenta las variaciones inasibles de una continuidad rehuyendo la sistematización, a través de modelos variables, de esquemas relativamente flexibles, de una cuadrícula más o menos irregular.

52 J. Torres García, *Una ciudad sin nombre, op. cit.*

53 N. Perazzo y M. H. Gradowczyk, *Esteban Lisa*, *op. cit.*, p. 20.

UNA LIBERTAD ORDENADA

Sin libertad no hay arte.[54]

Por un lado, la aplicación estricta de reglas, por otro, la exaltación de la libertad. Torres García no fue indiferente a la reacción que su facundia y predicamento produjeron en un medio sometido a los resabios de una cultura naturalista y a un "desorden que la época romántica transformó en enloquecida clave de su Estética".[55] La devoción de los fieles, las ambigüedades del discurso verbal, sus contradicciones, el pintoresquismo de los iconos, debilitan la conclusión.

Pero ya no se trata de dirimir las polémicas que suscitaron en su momento las muestras del arte abstracto ni de revertir la respuesta adversa del público que indujo a Juan del Prete a apartarse de su convicción para volver a un naturalismo en el que difícilmente creería.[56] Una negación diferente frente a causas semejantes ocurría con Esteban Lisa, "creador marginal y secreto",[57] quien prefiere refugiarse en la discreción y el retiro. Aunque su aislamiento se ha atribuido al "canibalismo de la cultura argentina", a la expectativa mística de una revelación,[58] responde al propio ejercicio de una autocrítica severa pero también a la voluntad de privilegiar el acto de creación por sobre sus consecuencias,[59] al anhelo de mantener los principios de una concepción filosófico-científica fundamentada en reflexiones gracias a numerosas lecturas filosóficas y estéticas que abarcan desde Platón a Heisenberg.[60] Su breve libro *Kant - Einstein y Picasso. La filosofía y las "cuatro*

54 J. Torres García, "Del desconcierto actual del arte", *Removedor,* Año 2, Nº 13, Montevideo, junio-julio de 1946.
55 E. de Cáceres, "Torres García contra la vorágine materialista de la época", *El País*, Montevideo, 27 de octubre de 1957.
56 M. H. Gradowzyk y N. Perazzo, "Abstract art from the Rio de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953", en *Abstract art from the Rio de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, Nueva York, The Americas Society, 2001.
57 Citado por J. E. Burucúa, "La biblioteca de Esteban Lisa: los libros y las ideas de un pintor", en *Esteban Lisa en el Museo Nacional de Bellas Artes*, p. 50.
58 N. Perazzo y Mario Gradowczyk, *Esteban Lisa*, *op. cit.*
59 M. H. Gradowzcyk, "Esteban Lisa: el espacio simultáneo", en *Esteban Lisa en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.,* pp. 30-38.
60 J. E. Burucúa registra y analiza la biblioteca del pintor, haciendo referencia a sus lecturas y las relaciones que entabla con su obra y su particular apartamiento de los medios más transitados, en *Esteban Lisa en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*

dimensiones" en la ciencia estética moderna[61] resume la relación filosófica en la que concentró la mayor atención de su estética y determinó su hacer intelectual y artístico.

En Montevideo, en el círculo mítico creado por el semanario *Marcha*, a partir de 1945, se reunían jóvenes pensadores, políticos, críticos de arte y literatura. Fundado por Carlos Quijano a mediados de 1939, el periódico y las adyacencias editoriales, literarias y culturales concentraron las figuras que distinguieron durante tres décadas, con el mayor poder e influencia, la reflexión uruguaya, definiendo las orientaciones intelectuales y el horizonte imaginario del país:

> Una de las características más notorias del equipo que irrumpe en *Marcha* hacia 1945 es la comunidad intelectual. Aunque hay grandes diferencias de intereses y hasta de especializaciones [...] hay un sentido comunitario en la tarea periodística de este primer grupo de la generación del 45, un respeto por la obra crítica objetiva, una desconfianza de los presupuestos emocionales de la creación, una reserva frente a las palabras y los sentimientos mayúsculos, una reticencia a creerse escritores. Se usa mucho entonces la palabra cronista para definir los límites de una actividad voluntariamente asumida en el nivel periodístico y sin falsos oropeles.[62]

A pesar de que podría presumirse la existencia de vínculos firmes entre el espacio artístico y literario, son pocos los testimonios o los escritos que los avalen. Otro tanto, y en los mismos años, ocurría en la otra orilla del Río de la Plata:

> Hacia 1945 aparece una nueva generación en la literatura argentina. Esta generación no resulta visible de inmediato ni tiene (como la que hacia la misma fecha se perfila en el Uruguay) una fisonomía editorial propia. La literatura argentina mayor, la que dirigen los hombres de la generación de 1925, los llamados *martinfierristas*, apenas si advierte,

61 E. Lisa, *Kant, Einstein y Picasso*, Buenos Aires, Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires "Las cuatro dimensiones", 1956.

62 E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Arca, 1966. Todo el capítulo (pp. 13 a 109), "Introducción: Una generación polémica", describe y analiza el período anunciado en el título con la información excepcional, con la lucidez crítica de quien más que privilegiado testigo, más que "crítico militante, actor en los acontecimientos que se reseñan" ("Prólogo", p. 10) fue uno de los mayores responsables de la realidad que presenta.

con simpatía condescendiente o con cierto bieneducado fastidio, la aparición de los primeros adelantos del grupo.[63]

Son varias las revistas que se publican en los mismos años en la Argentina, afines a las que recogen las inquietudes artísticas de entonces, compartiendo con frecuencia colaboradores y temas: *Ver y Estimar*, *Contemporánea*, *Ciclo*, *Boletín 2*, *Nueva Visión*.[64]

Aunque estrictamente contemporáneos, un recorrido paralelo mantenía, sin embargo, a distancia a escritores y artistas; salvo algunas aproximaciones rapsódicas, las incidencias se producen sin mayor irradiación ni consecuencia.[65] En este sentido, se habría presumido auspicioso que, en el primer número de la segunda época de *Entregas de la Licorne*, se dedicara un artículo, no demasiado extenso, al "Taller Torres García". Sin embargo, por la importancia que reserva su directora, Susana Soca, a las bellas artes de la época en el mundo, sorprende que el autor de ese texto (quien, por otra parte, es el director responsable de *Removedor*, la revista del Taller Torres García), no le dispensara una mayor profundización al tema.[66] Un texto de Francisco Espínola que publica la conferencia pronunciada como homenaje a Torres García, con posterioridad a su muerte, sería la única colaboración literaria importante en *Removedor*,[67] del que aparecieron veintiocho números durante varios años (de 1945 a 1950 y un único número en 1953).

Por otra parte, Juan Carlos Onetti, o "Periquito el Aguador", el seudónimo con que firmaba sus colaboraciones en *Marcha* desde su fundación hasta 1941, había dedicado una nota a "La Asociación de Arte Constructivo" y, en particular, a la conferencia número 500 pronunciada por Torres García en Montevideo. Dada la resonancia discontinua que en los medios literarios se dispensa a la labor del artista y a pesar de que, en este caso, ese escritor asume las funciones de periodista, vale la pena transcribir el frag-

63 E. Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.

64 Más datos relativos a estas publicaciones y sus contenidos en M. Gradowczyk y N. Perazzo, "Abstract art from the Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953", *op. cit.*

65 Torres García formó parte de un grupo de intelectuales que contribuyó a financiar la publicación del primer libro de Felisberto Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo, González Panizza Hnos., 1942.

66 G. Castillo, "El Taller Torres García", en *Entregas de la Licorne*, 2ª época, Año 1, Nº 1, Montevideo, 1953, pp. 161-164.

67 F. Espínola, "Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro J. Torres García", en "Amigos del Arte, en el mes de Agosto de 1949", *Removedor*, Año VI, Nº 27, diciembre de 1950.

mento donde hace referencia a la resistencia que profesa en su contra el ambiente de entonces:

> Esta conferencia, además del valor educativo de todas las que dijera Torres García en estos últimos seis años, tiene un interés particular. Se trata de la historia de una experiencia y, naturalmente, de un desencanto. Este folleto de apenas cuarenta páginas merece ser guardado cuidadosamente. Algún día constituirá un documento definitivo acerca de la seriedad de la cultura nacional en estos años. Desgraciadamente, para entonces, la tierra se habrá quedado sin nosotros. Pero tenemos la ilusión de que habrá en el señalado futuro mucha gente que pueda divertirse un rato enterándose de la aventura de Torres García con la flor y nata de la intelectualidad y el arte uruguayos, en el período 1936-1940.
>
> Porque para ese entonces no habrá motivo de indignación y la tristeza que pueda contagiar el honroso fracaso del pintor compatriota se habrá atenuado en mucho. Después de todo, pase lo que pase, Torres García tiene un destino para cumplir; y la tontería ambiente no es, si se piensa, más que un elemento que ayuda a la realización de aquel destino.[68]

Al final del siglo ya a nadie se le habría ocurrido interpretar el exceso de libertad que se arroga el artista como la consecuencia de una decadencia que anunciaba desde la destrucción hasta la desaparición del arte. En cuanto a las manifestaciones rioplatenses de esta modalidad artística, la adhesión a las reglas, a un orden establecido, la equivocidad de una actitud que, a primera vista, consagra la libertad como la contrae a una regulación normativa, contribuyó a que la abstracción se identificara con una búsqueda de arquetipos que legitimó, por clásica, las exageraciones de los movimientos vanguardistas. Si "*Cosmos is beauty*", como había dicho el poeta, su belleza no es sólo tautológica ya que *kosmos* alude al buen orden que rige el universo. Son esas reglas las que debe descubrir –o inventar– el artista a fin de alejar su obra de la realidad aparente y de esas imitaciones que se apartan varios grados de la Verdad. Una aspiración platónica que ni Torres García ni Esteban Lisa desecharían.

68 J. C. Onetti, "La Asociación de Arte Constructivo", *Marcha*, Año III, Nº 81, 24 de enero de 1941. También en J. C. Onetti, *Periquito el aguador y otros textos, 1939-1984*, recopilación y prólogo de M. A. Petit, Montevideo, Cuadernos de Marcha/Intendencia Municipal de Montevideo, 1994, pp. 69-70.

> El naturalismo repudia toda ordenación. Quiere sólo tener en cuenta la *representación* de las cosas, como símiles o reflejos de la realidad, y después de esto la expresión sentimental, poética o dramática, dada en la simulación de un escenario lo más verista posible, sea de un paisaje o de un episodio cualquiera. Diríase que por querer permanecer en el *orden natural*, repudia el *orden estético*. Esas obras, pues, carecen de ordenamiento en el plano en que debieran estar ordenadas.[69]

El orden, las reglas, las medidas, la mesura, la expresión contenida por leyes que la sustentan. Según las normas formuladas, el artista trata de establecer una Regla Universal de Arte a fin de evadirse de la contingencia que altera circunstancialmente sus afanes de absoluto, consagrándola como el mejor instrumento para alcanzar la autenticidad. Recurre a reglas para realizar sus obras y, en sus escritos y dibujos, la dimensión "metarregular" es recurrente. La sobriedad plana de la regla, la abreviatura cabalística de una erre mayúscula que redunda sobre el rectángulo o a un lado del motivo que, fugazmente contradictoria, la representa. Muy próxima a la erre de "RAZÓN" adquiere un carácter emblemático que, a la vez, la confirma y desinstrumentaliza: el cuadriculado de sus cuadros, de sus dibujos, de las construcciones que, en diferentes materiales, se amparan en esas reglas. Reglas que quedan en blanco, que limitan casas, casilleros, consecuencia de una imaginación lapidaria que impone un orden, el suyo, a un mundo que no disimula su propensión a la diversidad y a la confusión:

> Fue así la suya una aspiración –en cierto modo de linaje comtiano– de alojar entre las mallas de una formulación intelectual al hombre, sus obras y el mundo entero. Torres concibe un universo orgánico, inteligible, ordenado por la *Regla*, medible por el *Número*, distribuido por la *Proporción* y la *Estructura*, regido por la *Norma*, movido por el *Ritmo*. Estas nociones son algo más en él que esquemas ideales, hipótesis de trabajo o conceptos instrumentales: responden a la naturaleza misma del Cosmos y hacen que todos –y especialmente los esenciales– *Universo*, *Regla*, *Número*, *Estructura*, se identifiquen.[70]

69 J. Torres García, "Lección 1. La liberación del artista", *Universalismo constructivo*, Montevideo, 1934, p. 30.

70 C. Real de Azúa, "Joaquín Torres García", en *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Departamento de Publicaciones/Universidad de la República, 1964, vol. II, p. 95. Se puede leer en <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/joaquintorresgarcia.PDF>.

"Hay que servir a la regla."[71] Hasta los más esclarecidos de sus contemporáneos inadvirtieron la afinidad entre la profundidad, el fondo, la esencia y la simplificación, la contrariedad entre una mención que por tal deja de ser universal y la concesión particular que aplasta y reduce ya que lo que no se puede decir se debe callar. Invocado, el silencio necesario se aproxima más al sello que al sigilo, aunque en un principio fueran lo mismo. Al condescender a la "representación" de los arquetipos, el discurso aun esquelético consiente una retórica que, por austera, no es menos retórica. Si bien la tentativa era eludir la irrelevancia de lo transitorio o desoír los ruidos del tiempo que es la historia, se profesaba –era la época– una fe ordenada, de creencias y credulidades en doctrinas varias, de divisiones y divisas, aspectos de las ceremonias del culto, próximos a los peligros de la ritualización, a los ecos corales de adeptos que la escualidez a la que se aspiraba no eludía. En uno de los dibujos del Universalismo Constructivo, ese trazado donde vuelve a oponer el "HOMBRE UNIVERSAL" al "HOMBRE INDIVIDUAL", inscribe debajo del recuadro que dice CONSTRUCCIÓN, "ARTE ES SABER CONSTRUIR CON REGLAS". Aparece alguna *eSe* escrita especularmente, *orden* incompleto, pero equivalente a LA TOTALIDAD que le interesa abarcar desde el espacio místico que le facilita una geometría trascendente, universal, apartándolo de polarizaciones binarias, de las oposiciones positivistas de una prédica que entiende la noción de estructura de modo superficial: "Se hablaba de estructura, pero ¡qué vago era el concepto de eso!",[72] sin desconocer que se definía como la idea fundamental. Aunque en algunas obras la inscripción de la regla no se viera ni como palabra ni letra ni emblema, sus propiedades simbólicas no están ausentes; semejante a la índole implícita del código que, cuanto más afianzado, menos se advierte. A propósito de ese estatuto implícito de una regulación idealizada, interesa citar el pasaje que transcribe Esther de Cáceres. Aspirando a una ascesis compartida, a una comunión vivida místicamente, "con espíritu religioso, que quiere decir universal",[73] Torres García diseña la portada del libro de poemas de Esther de Cáceres: *Cruz y éxtasis de la pasión*.[74]

71 J. Torres García, "Lección 53. Hay que servir a la regla", *Universalismo constructivo*, *op. cit.*, p. 377.

72 *Ibid*., p. 370.

73 J. Torres García, *Mística de la pintura*, *op. cit.*, p. 16.

74 Montevideo, 1939. Se puede ver en <http://www.archivodeprensa.edu.uy/esther_de_caceres/textos/bibliografia/cruzyextasisdepasion_tapa.jpg>.

> Quizás a veces nos hemos encerrado demasiado dentro de los límites de la abstracción total: es decir que hemos rechazado toda relación con el mundo formal: o mejor, que hemos dejado de prestar atención a las formas del mundo real, físico. Las imágenes de las cosas y sus conjuntos han sido excluidos a veces de nuestras obras, como disciplina creo que esto ha sido beneficioso. Y hasta creo que el continuar así no sería en perjuicio de nuestro Arte. Pero no todos los temperamentos son iguales y puede que haya entre nosotros quien sienta la necesidad de introducir en sus obras elementos de la realidad. Yo diré: tanto mejor. Porque esto jamás puede *significar el abandono de la regla*. Pues el que una forma sea plástica, no consiste en que lo sea con relación a una forma real o a una forma inventada, siempre que esté dentro del plano geométrico y *que pueda entrar por esta razón en función con otras formas dentro de ese plano* en que no sea, pues, una forma imitativa.[75]

Por otra parte, al desmarcarse de las ataduras figurativas que determinan icónicamente la representación como tal, las distintas manifestaciones multiplican una resolución que no puede ser unívoca. Esta apertura que favorece los accesos hacia la multiplicidad, habilitando las versiones ilimitadas de una visión dividida por la particularidad de los acontecimientos, tampoco convalida las obras que responden epigonalmente a otras que las precedieron. El artista debe "salvaguardarse tanto como se pueda, a fin de que escape a las sugerencias o contagios de otros artistas".[76] Ahora bien, ¿por qué es menos naturalista la representación de una palabra que "figura"? Escrita con mayúsculas en la tabla de sus elementos, la imagen de la palabra, inconfundible, inteligible, no reniega de un mimetismo más.

La arbitrariedad del signo invalidaría una analogía que no soportan ni los sonidos ni las letras que los representan. De ahí que, Esther de Cáceres, quien observaba desde la literatura, los trámites favorables de la geometrización en tanto procuraba extraer las articulaciones esenciales de la contingencia, tampoco adhiriera a las variantes de un cubismo que, si bien recurría a la geometría, descomponía la complejidad de los objetos, reduciéndolos a un repertorio insólito que soslaya su unidad intrínseca y "su verdad profunda, sustancial":

75 Citado por E. de Cáceres en "Alma y creación de Joaquín Torres García", conferencia pronunciada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo, s/f. Texto mecanografiado de nueve páginas.

76 J. Torres García, "Lección 1. La liberación del artista", *Universalismo constructivo*, *op. cit.*, p. 31.

> En un conjunto cubista, el objeto desaparece. Mutilado, pierde su unidad y esencialidad, pues el objeto como tal no existe ya... Y es que el pintor cubista mira sólo a lo subjetivo. No percibe el mundo objetivamente. Logra, pues, un valor estético, pero ha cortado absolutamente con el mundo.[77]

En el mismo artículo que se citaba más arriba, después de formular una crítica aun más severa contra la intransigencia de un público cuya incomprensión asimila a la de Adolfo Hitler, Juan Carlos Onetti se pronuncia a favor de pintores que se apartan de la figuración telúrica, de los tópicos establecidos, de los trámites de una literatura transitada que el escritor deplora.

> [...] la obra de Torres García y su personalidad actúan ya de manera invisible, entre nosotros. Y más tarde o más temprano servirá de punto de arranque para una pintura sin sentimentalismo, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura, simplemente.[78]

CUANDO SE ACERCA EL FIN

Ni el cubismo, que opuso a la vista del objeto el espejo roto de un mundo interior igualmente fracturado, reflejando la figuración que el siglo hizo trizas, reuniendo en el espacio de la tela sus fragmentos antes que la historia terminara por dispersarlos; ni las inconstancias de realismos tan cambiantes e incontrolables como la espontaneidad de los sueños; ni las represiones menos oníricas –aunque igualmente siniestras– que hicieron de otros realismos sus sistemas.

Reafirmados por la certeza de sus declaraciones, estos artistas de arte abstracto apostaron a la escasez de una realidad que oculta su profundidad en las apariencias o se desvanece en pantallas. Una verdad universal cada vez más elusiva que, capturada fugazmente por las precisiones fidedignas de la exactitud tecnológica, resulta menos verosímil. Aunque por distintas razones ellos sospecharan de la perduración de la historia, o avizoraran los

77 Citado por E. de Cáceres en "Alma y creación de Joaquín Torres García", *op. cit.*, p. 3.

78 J. C. Onetti, "La Asociación de Arte Constructivo", *op. cit.* También en J. C. Onetti, *Periquito el aguador y otros textos, 1939-1984*, *op. cit.*, p. 70.

huecos por donde se deslizaron las ilusiones en tragedias, o los pliegues ideológicos que, discontinuamente decorosos, las disimulaban; o declararan la incidencia fatal de esas fracturas sobre la poesía; o insinuaran sus quebrantos sobre la teoría, las doctrinas, los regímenes, las extensiones territoriales, sus jurisdicciones, ya entreveían las acechanzas de una estética de la desaparición que los acontecimientos del siglo precipitaron. Sin ignorar las consecuencias de las aniquilaciones que asolaron otras latitudes, desde la irradiación austral de este hemisferio, sus obras intentaron sortear fronteras, derogándolas; cuestionar las palabras fijándolas en imágenes; refutar las definiciones, su vigencia, por la invención. Se propusieron estetizar un pensamiento que, apartándose de los acosos insistentes de la figuración, la desafió, auspiciando la revisión ilimitada de una imaginación abierta.

11
La palabra a su imagen

> Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés
> y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso,
> yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué
> una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar
> a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.
> **Jorge Luis Borges**

CUANDO LA TEORÍA EMPIEZA POR LA FICCIÓN

Tal vez sea válido, como tentativa metodológica inicial, presentar algunas reflexiones relativas a la unidad y diversidad de la lengua a partir del párrafo final de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", una de las mayores narraciones del siglo XX a la que se ha aludido más de una vez en los capítulos precedentes, un siglo que terminaría con una finalización milenaria anunciada con varios finales tan resonantes como dudosos.

Pero no sólo por iniciar la teoría cerca de donde está a punto de terminar la ficción y vislumbrar, una vez más, la continuidad entre lo bello y lo verdadero que la filosofía ha consagrado en la Antigüedad, configurando no sólo un espacio de tránsito estético apto para la especulación teórica sino, a pesar de consabida, para no omitir la función decisiva que la gran literatura cumple en favor de la unidad y defensa de la lengua, aun sin proponérselo, aun sin darse por enterada de que, entre otros, es ése su encomiable cometido. Por otra parte, y más allá de esa pluralidad de objetivos, porque en ese cuento se plantea, bajo especie narrativa, una de las preocupaciones sobre las que sigue especulando la actualidad teórica, comprometida con los recursos y registros del lenguaje, observando la búsqueda

de una unidad que concierne no sólo a lo idiomático sino a los medios de representación verbales y no verbales que le son afines.

Por eso no está de más recordar que esta narración de Borges dice originarse en discusiones sobre la inclusión de voces en una enciclopedia o, en otros términos, sobre las consecuencias de su exclusión y, concomitante, la reproducción más o menos imprecisa de las imágenes en un espejo: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar". Es su buen principio, *una unidad* que inicia la serie o que alude a una unidad previa a la dispersión idiomática y estética.

Una vez más conviene llamar la atención sobre un cuento magistral donde, inevitablemente, no sólo se exalta la lengua literaria sino donde la expectativa narrativa sucede según un desarrollo que atiende cuestiones de lingüística, de gramática,[1] de léxico, de unidad y fracturas idiomáticas, de palabras que se estampan o se fugan de diccionarios y enciclopedias discontinuamente fieles, de imágenes que acechan desde espejos en la oscuridad como si fueran pantallas en una sala sombría. El lenguaje, la lengua, la escritura, la letra, son, en todo sentido, la *materia*[2] de este cuento, la realidad material donde coincide la sustancia con que están hechas las cosas con el asunto de ficción o reflexión, un conjunto de temas y leyendas con los que la imaginación narrativa rastrea el territorio de la ficción, una materia que, a la vez, es disciplina y, en este caso preciso, la más específica.

1 "No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas 'actuales' y los dialectos, hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*", J. L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ficciones* [1944], *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. 1. Y así sigue, distinguiendo los idiomas del hemisferio austral del hemisferio boreal ya que en estos últimos "la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por la acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro* sobre *oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue* del cielo o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito". Y se extiende mucho más sobre temas de lingüística, filosofía del lenguaje, semiótica.

2 Se hace referencia a varios de los significados de materia que registra el *Diccionario de la Real Academia Española*: 1. Realidad primaria de la que están hechas las cosas. 6. Asunto de que se compone una obra literaria, científica, etc. 7. Asignatura, disciplina científicas, 22ª ed., Madrid, Real Academia Española, 2001.

AMBIGÜEDADES DEL LENGUAJE

Si se trata de abordar, desde una perspectiva actual, el tema de la defensa de la lengua sería difícil eludir las alternativas semánticas que *defensa* implica; en tanto significa "Acción y efecto de defender o defenderse", amparar o protegerse; se sabe que esta acepción no descarta las asociaciones antonímicas con *prohibir* –que aparecen no sólo en la historia del término sino registradas como su tercera acepción en el Diccionario de la Real Academia española.[3] Ya en latín *defensa* y *prohibición* coincidían en una misma voz: *defendere*, una coincidencia –se llame silepsis o dilogía–[4] que no sólo las *Escrituras* conservan,[5] en guardia, desde un principio, contra las imágenes que, contrapuestas a las palabras, las someten.

A pesar de las referencias ancestrales a una cuestión que se remonta hasta los rastros arqueológicos de la imaginación, esos que siguen dando origen a leyendas y doctrinas, la afinidad del tema "unidad y defensa de la lengua" no debería soslayar, en lo que concierne al español de hoy, planteos relativos a otras formas de comunicación que no le son ajenos. De manera que es necesario considerar realizaciones culturales en las que la lengua interviene explícita pero sin dejar de contraer, al mismo tiempo, un vínculo problemático que insinúa, desde hace algunos años, ciertas *transformaciones* en la palabra, condicionando su naturaleza verbal e idiomática a partir de una interacción con la imagen y su naturaleza visual, por una parte y, al mismo tiempo, con discursos procedentes de otras lenguas. El fenó-

3 "DEFENDER, tomado del lat. *defendere* 'alejar, rechazar a un enemigo' [...] En lo antiguo es muy frecuente la ac. 'prohibir', común con el francés", J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Gredos, 1980.

4 F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1962, remite de *silepsis* a *dilogía* que define como: "Uso de una palabra en dos sentidos diversos, dentro de un mismo enunciado".

5 "[...] ni a las ciudades del monte, ni a lugar alguno que Jehová nuestro Dios había prohibido", *Deuteronomio* II, 37, *La Santa Biblia*, antigua versión de Casiodoro de Reina [1529], revisada por Cipriano de Valera [1602]. En la edición dirigida por Edouard Dhorme aparece en nota la observación: "Tout ce que Jahvé, notre Dieu, avait interdit, littéralement 'avait ordonné' de respecter". O, más adelante, "Guardaos, no os olvidéis del pacto de Jehová, vuestro Dios, que él estableció con vosotros, y no os hagáis escultura o imagen de ninguna cosa que Jehová, tu Dios, te ha prohibido", *Deuteronomio* IV, 23. "[...] si os corrompiereis e hiciereis escultura o imagen de cualquier cosa, e hiciereis lo malo ante los ojos de Jehová vuestro Dios, para enojarlo: yo pongo hoy por testigos al cielo y a la tierra, que pronto pereceréis [...]", *Deuteronomio* IV, 25.

meno no sólo se produce con frecuencia y notoriedad inusitadas sino en *una* situación de coincidencia: figuras, voces y ecos polifónicos[6] interidiomáticos se producen en un mismo acontecimiento y, como tal, particular y fortuito, pero que no deja de incidir en el sistema de la lengua y las articulaciones estructurales que lo constituyen.

En *Le discours romanesque* (1934-1935),[7] Bajtin afirmaba:

> La categoría de la lengua única es la expresión teórica de los procesos históricos de unificación y de centralización lingüística de las fuerzas centrípetas del lenguaje. La lengua única no ha sido "dada", pero es, esencialmente, un objetivo, y en todo momento de la vida del lenguaje se opone al plurilingüismo. Pero, al mismo tiempo, es real en tanto fuerza que trasciende ese plurilingüismo, y al oponerle ciertas barreras, garantiza cierto máximo de comprensión mutua, cristalizándose en la unidad real, aunque relativa, de la lengua predominante, hablada (usual) y literaria, de la lengua "correcta".

Desde la fascinada búsqueda de una armonía original, conjeturable en un pasado que no la avala, cuando todavía el conocimiento se perdía entre los mitos de una lengua adánica, edénica, tan conjeturable como inasible, las dualidades de ese movimiento de variación y dispersión, contrarrestado por otro de atracción y concentración lingüísticas, dieron lugar a hipótesis que, con variaciones circunstanciales, permanecen vigentes, validadas por indagaciones filosóficas, teológicas, poéticas, semióticas, lingüísticas, que configuraron gran parte del paisaje teórico de una época ya perimida.

FIGURAS DE CONTRACCIÓN

No es esta época la primera en la que la palabra estrecha relaciones con las imágenes visuales. Desde la invención de la *escritura* –el *pharmakon* con-

6 El término se entiende, en un sentido amplio, en relación a las teorías del discurso dialógico formuladas por Bajtin (discurso difónico o bivocal) que se caracteriza por el hecho de remitir simultáneamente a dos discursos de enunciación: el discurso de la enunciación presente y el de una enunciación anterior. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi des Ecrits du Cercle de Bakhtine*, París, Seuil, 1981.

7 Traduzco de la versión francesa citada por A. Ponzio, *Production linguistique et idéologie sociale*, Quebec, Les Éditions Balzac, 1992.

tradictorio, remedio o veneno, contra el que advertían los griegos y se debatía Saussure– se *oblitera* la voz que, en palabra y presencia, sigue condicionada por su imagen gráfica; la letra que, al representar la palabra, la desplaza, altera como toda representación la realidad que representa, posterga y desvanece. Cuando la pintura figuraba en los códices se verificaba una afinidad entre imagen y palabra –más por proximidad que por semejanza–, donde el texto se conciliaba con la figura en una simultaneidad caligramática que alcanzó, con las invenciones posteriores, "la forma visible de su referencia" o las prolongaciones de una tautología disimulada por expresiones de distinto orden.

En un principio, el cine –que tampoco hablaba– reincidió en esa imaginación literal y lineal de la palabra escrita atravesando la pantalla en distintas direcciones y destacado énfasis, sin aliviar su mutismo, orientando la interpretación por carteles, títulos y subtítulos, inscripciones de expresivos carácter y medida, exhibiendo marcas, avisos de una publicidad más o menos subrepticia, que originaron una forma, verbal visual, híbrida. Desde la antigüedad medieval las figuras en los *Libros de horas* cuestionaron, tal vez a sabiendas, por la ilustración que ilumina y reverbera, la consecutividad de una "mera"[8] naturaleza verbal y de una tradición alfabética que apela al catálogo sistemático de una escritura conservadora contra la labilidad de imágenes que prescinden de codificaciones establecidas. Como objeto fílmico ajeno a las propiedades de la imagen, su inscripción verbal a la vista, que pudo desconcertar en un principio, se afianzó por la frecuencia y el hábito: la incorporación de "aclaraciones" entre las secuencias no habladas, las traducciones que redundan en subtítulos, hasta la palabra ordenada informáticamente, ubicua en la actualidad, cruza y multiplica híbridos de ver y leer en una especie perceptiva cultural consolidada pero en mutación.

Si bien la lectura silenciosa no prescindió de la *visión*, la reproducción mecánica de la página impresa, que es uno de sus efectos, convirtió esa visión en una acción diferente, una percepción que *difiere* de otras formas de visualidad corriente, reduciéndolas, remitiéndolas, hacia construcciones intelectuales de la comprensión, atenuando la sensorialidad de la mirada o la inasibilidad de la fantasía en una visión que no se advierte como tal. De modo que esa lectura reivindica una de las condiciones de la palabra,

8 En el sentido que le da Borges en el epígrafe al adjetivo en "el mero español", es decir, del lat. *merus*: puro, sin mezcla, adj., y sus derivados: *mérito*, *esmerado*.

que no tiene sentido sino cuando sustrae el objeto que nombra de la presencia: lo ausenta, lo abstrae, lo conceptualiza.[9]

Las teorías posteriores a los rigurosos formalismos y calibrados estructuralismos se han ocupado de observar, en las últimas décadas, las varias y contradictorias realizaciones que la lectura implica, el reconocimiento del presunto lector y sus eventualidades.

En esa metamorfosis de la mirada se verifica otra instancia receptiva, un cambio que incide en la naturaleza de la lengua. Un ejemplo léxico ajeno: el francés, por ejemplo, experimentó la necesidad de introducir "*visionner*",[10] primero para designar la acción de "ver (un film) en tanto que espectador" (1921), luego pasó a designar "examinar (un film) desde un punto de vista técnico-analítico" (1925), años después "ver (un film) con anterioridad a su presentación pública" (1948) y, últimamente, en informática corresponde a "hacer aparecer un texto, etc. (sobre una pantalla de visualización)" (1980), una reacción léxica en cadena que responde a mutaciones perceptivas y conceptuales que no pueden dejar de llamar la atención del lingüista. En español, la edición de 1992 del *Diccionario de la Lengua Española* incorpora "visionar. tr. -Creer que son reales cosas inventadas. || Ver imágenes cinematográficas o televisivas, especialmente desde un punto de vista técnico o crítico".[11] El artículo fue enmendado, en la vigésima tercera edición, como advierte el Diccionario en línea y la segunda acepción aparece formulada en los siguientes términos:

> 2. tr. Examinar técnica o críticamente, en una sesión de trabajo, un producto cinematográfico, televisivo, etc.

que no cambia demasiado el sentido de la anterior pero interesa en tanto las metamorfosis de la mirada, de las actitudes del espectador inciden en la derivación verbal y en las transformaciones semánticas que el léxico registra.

Pero no sólo se trata de indagar sobre las diversas instancias de una visión en cambio. Ni pensar ni *poetar* [sic] han pasado por alto las corres-

9 No sólo hace M. Blanchot de esa desaparición condición de la palabra sino que arroga a la representación por el lenguaje una función destructiva. *La part du feu*, París, Gallimard, 1949.

10 Registrado por el *Dictionnaire historique de la langue française*, París, Le Robert, 1992.

11 Véase DRAE, que se consulta, desde hace unos años y en todas sus ediciones, en línea.

pondencias entre los diferentes sentidos y sensaciones que la acción de *com-prender* resume.

Razón histórica o razón utópica, cada vez parecen más agitados los debates entre la universalidad y la particularidad idiomáticas, entre la unidad y la fragmentación, entre la preponderancia de los centros de irradiación cultural y la participación intermitente de las periferias, la rivalidad entre lenguas, las marcas y mercados de sus distintas jerarquías, el avasallamiento de lenguas predominantes y la sumisión de lenguas postergadas, la *competencia* –más en el sentido de rivalidad que de conocimiento– entre las instituciones o los servicios tecnológicos que administran el conocimiento y la difusión del saber, los desajustes o la confusión entre los medios masivos y académicos, entre entidades informes o institucionalizadas, entre las aclamaciones estereofónicas y la cortedad de las reclamaciones escolares, el deslizamiento de la imprenta en empresa, las ambiciones que propicia el progreso de una industria de la cultura que, al desarrollarla, la arriesga.

El debate no es nuevo y se conecta con preocupaciones, las más antiguas, algunas que no son específicamente lingüísticas: *Ubicumque romana lingua ibi Roma* es más una enérgica consigna de la conquista imperial que la observación de una distribución de lenguas en la cartografía geolingüística de los territorios sometidos: "[...] siempre la lengua fue compañera del imperio [...]",[12] ya se sabe. Si "Roma ya no está más en Roma" se debe, además de la eficacia de la famosa tirada teatral, a que su lengua está en todas partes, pero transformada. La lengua se trama con el imperio y sus avances previeron con suficiente nitidez una verdad que la filosofía del siglo xx formuló como un aforismo cada vez más vigente: "Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo"[13] –una sentencia que subyace en distintos pasajes de estos escritos–, donde esa primera identificación entre mundo y lenguaje habilita una segunda entre lengua y lenguaje, justificada por el lugar común –*koinoi topoi*–[14] que el veredicto define.

12 Del muy conocido prólogo de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija. Véase <http://www.antoniodenebrija.org/prologo.html>.

13 "The limits of my language mean the limits of my world", L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 5.6, Londres/Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1961. Hay una edición bilingüe en línea: <http://www.kfs.org/~jonathan/witt/tlph.html>.

14 Uso la expresión en el sentido que le dan la Retórica y la Lógica tradicionales (en especial Aristóteles): lugares conocidos en los que la argumentación encontraría las pruebas más adecuadas pero que no aumentan el conocimiento de las cosas aunque son instrumentos de persuasión.

Las circunstancias son históricas y, en su diversidad actual, repiten y remiten a los desafueros o desafíos de las torres bíblicas más allá o más atrás de la historia, aunque la dispersión idiomática que provocaron ya no nos alarme tanto como las construcciones desmesuradas de las torres e instalaciones satelitales que, contra las diferencias culturales, comunican la actualidad, asimilándola a una especie de *realidad mediática* que acentúa la susceptibilidad y desmedro de las lenguas según recursos –no necesariamente lingüísticos– de potencia y prepotencia variables. Canalla, el atentado reiterado contra las Twin Towers de Nueva York admitiría –más allá del crimen flagrante– la alevosía de quien, por sumar soberbia a la soberbia, mata para destruir y reduce las aventuras de la diáspora plurilingüística a un montón de dolorosas cenizas.

Las ambiciones tecnológicas llevan a la práctica cotidiana una koiné difusa, difundida por todos los medios, que está construyendo un mundo paralelo donde los distintos idiomas, al mismo tiempo que se hacen ver y oír, van deslizando las voces divergentes en una dirección reductiva: el reducto planetario de un paisaje audiovisual donde la redondez de la Tierra, expuesta en pantallas cuadrangulares, sería nuevamente discutible y las diferencias se funden en una superficie plana y planetaria.

Sin restringir a un sentido único la interpretación del cuento de Borges, perturba –fuera de la ficción– la escalada mundial de Tlön, el efecto totalizador de sus objetos duplicados. Se han introducido y diseminado en el universo como en el cuento, anticipando no sólo una "estética de la desaparición"[15] sino desapariciones en serio y de distinta índole. Sorprende esta multiplicación mecánica de la que se vale una pantalla electrónica que suprime diferencias, *conforma* a una mera forma llana y rectangular los instrumentos y expresiones propias de un pueblo o de una nación[16] precipitando, además, la desaparición del referente y aplanando el espesor diádico, triádico, que las distintas teorías anotaron, atentas a la estratificación que la representación requiere pero que, puesta en pantalla, aplastada, se desvanece.

15 Es un título de P. Virilio (*Esthétique de la disparition*, París, Galilée, 1989) que anuncia una obra donde la desaparición se entiende aproximadamente en el mismo sentido que aquí se formula: un cuestionamiento de la verosimilitud de las imágenes y las manipulaciones cinemáticas de una aceleración que, como la luz, las hacen aparecer o desaparecer.

16 "Llámase idioma o lengua el conjunto de palabras y modos de hablar de cada nación." Primera oración de la "Introducción" de la *Gramática de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1931.

Contra la unidad de la lengua –en tanto que instrumento propio de una comunidad particular– varias lenguas en equipos electrónicos que regulan en el marco de un perfeccionamiento tecnológico tal que la función de *re-presentación* caduca en *presentación*, un presente tan fugaz que no bien ocurre desaparece, sin dualidades lingüísticas ni hermenéuticas, sin fijación. Una desaparición progresiva que da, por los hechos en imágenes, testimonio de las trágicas previsiones que varios filósofos de las posguerras anticipaban.

A pesar de los avances electrónicos de la comunicación, que son también de otro orden, las lenguas seguirán oponiendo sus diferencias en signos, dado que por lo menos es doble y paradójica la tendencia hacia lo particular y lo universal que inherentemente acarrean. Tal vez ya no sea posible oponer resistencia a esos avances por medio de la suficiencia progresiva de recursos y equipos cada vez más precisos, sino por medio de las obras y sus autores. Una subversión contra los satélites a partir de "esos astros de luz propia", como denomina Octavio Paz a voceros y poetas, oriundos de dos continentes, de dos hemisferios, pero pertenecientes a una sola unidad literaria, aun en sus bienvenidas diferencias.

UNA NEGACIÓN QUE DIO MUCHO QUE HABLAR

La consabida inscripción de René Magritte[17] puso una pica en Flandes o en el régimen de conciliación lógica de las contradicciones, relevando la ambivalencia de la deixis, de sus funciones verbales y visuales, que desempeña entre la palabra y la imagen o entre la naturaleza discursiva y un régimen que no lo es: "*Ceci n'est pas une pipe*"; sin embargo, la imagen es y no es una pipa, porque la representa, aunque la representa. La inscripción verbal niega la pipa y, a la vez, la muestra y se muestra, habilitando un expediente inquietante de la negación, de la relación dialéctica, complementaria y adversa, de la palabra con la pintura, una adversidad que se establece –por la palabra– pero desde el interior de una pintura, de un cuadro. A partir de la deixis verbal y visual se sigue planteando, a varias puntas, la controversia de la imagen visual y figurativa, del discurso, su contexto y su entorno. La ocurrencia de Magritte amonesta sobre los riesgos de una representación

17 En una versión de 1926, de la que también se ocupa M. Foucault en un librito del mismo título: Montpellier, Fata Morgana, 1973 (traducido al español y publicado por Anagrama, Barcelona, 1983).

que no se distingue de aquello que representa, y podría ser consigna de las reproducciones cada vez más perfectas, cada vez más numerosas o peligrosas, que, dado el progreso incontenible que las nuevas tecnologías acarrean, desplazan su cometido, anulando la representación o anulándose. Lema y emblema, reniegan de esa indistinción y reclaman la mayor atención sobre contradicciones que están a la vista y sobre otras que sólo se sospechan: si sólo hay imágenes, tampoco hay imágenes.[18] Son varias las negaciones que se acumulan por el demostrativo que se vuelve sobre o contra sí mismo, contra la escritura para impugnarla y, apartándose del texto, indica la figura al tiempo que la impugna, y los argumentos se deslizan entre los dedos, sin dejar rastros, como agua en el agua.

El reconocimiento de una palabra a su imagen y semejanza no implica desconocer la vigencia del arcaico antagonismo entre *mostrar* y *decir*, que la inesperada preterición de Magritte pone en evidencia, sino advertir sobre el curioso estatuto de un acontecimiento que la teoría del cine y, especialmente, los análisis de Christian Metz[19] han señalado con una lucidez curiosa. Si la teoría del cine partió de la lingüística no habría reparos en dar la vuelta disciplinaria y abordar a esta última, a partir de esa teoría, para poner al día un tema que ha devenido uno de los tópicos más recurrentes desde la Antigüedad.

Karl Bühler no compartía la creencia en lo que él titula "El mito del origen deíctico del lenguaje", según el cual la especificidad antropológica empezaría con el gesto indicativo del que derivarían las cosas creadas. Pero en el caso del lenguaje cinematográfico, ese origen deíctico resulta menos vago y consagra, en propiedad, su naturaleza ínsita. De manera que, salvo transgresiones imprevisibles, el cine, primitivo o no, elabora la deixis, la mostración, como procedimiento donde, inevitablemente, es prioritaria la presencia, el presente, la copresencia o contigüidad, sobre los recursos de la representación referencial o la articulación simbólica. Contrariando la índole específica de la lengua, la función indicativa prevalece sobre la referencial, el contacto o la conexión del índice sobre la fractura del símbolo, la proximidad del índice hacia el icono priva sobre la ley, la mimesis sobre la arbitrariedad o la convención o las reglas, según la terminología teórica que se prefiera aplicar. En lugar de *decir* una o más palabras, la

18 "Et s'il n'ya plus d'autre de l'image, la notion même d'image perd son contenu, il n'y a plus d'image", Jacques Rancière, *Le destin des images*, París, La fabrique, 2003, p. 9.

19 Ch. Metz, "Langue ou langage?", en *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, 1967, vol. 1.

imagen *muestra* un parecido, como si su evidencia fuera una forma *de ver de ver*dad, pero la imagen *dice* además de mostrar, más aun, cuando dice, muestra lo que dice. Una contracción dentro del campo comunicativo que, en relación al lenguaje, Bühler evitaba: "[...] hay que acentuar que deixis y denominación son dos actos que hay que separar, demostrativos y nombres son dos clases de palabras que hay que distinguir con precisión [...]".[20] Los planteos han cambiado.

Si aparece un objeto presentado en primer plano –impresionado por el cine policial, Ch. Metz empieza por dar el ejemplo de un revólver–[21] la imagen cinematográfica no significa "revólver", es decir, una unidad léxica puramente virtual, sino significa o, más bien, indica: "Éste es un revólver" ("*Voici un revolver*"), una unidad actualizada tan presente como la persona que está ahí, su gesto, la palabra que se pronuncia. Puesta en imagen, la palabra, además de significar, se muestra, se hace ver, tiende a una indicación desmesurada donde *decir* no se distingue de *indicar*, como ya había sucedido, a pesar de las protestas de Bühler, en respecto a algún momento de la escritura jeroglífica o de la etimología cuando el verbo que significaba "mostrar", en otras lenguas, se especializó, en latín, en el sentido de mostrar, de hacer conocer por la palabra, de decir.[22] Ya sea al principio de la historia, ya sea al final de un siglo que pasó y al final de la primera década de otro que ya empezó a pasar, conviene seguir observando las derivaciones de esa complejidad que se mantiene, pero que, a la luz de los rayos catódicos, asimila las diferencias entre mostrar y decir, entre ver y escribir, confundiendo las propiedades estéticas de una diversidad que, sin embargo, la constituye.

20 K. Bühler, *Teoría del lenguaje* [1934], Madrid, Revista de Occidente, 1950, p. 147.
21 Ch. Metz, "Langue ou langage?", *op. cit.*
22 "dico, -is, dixi, dictum, dicere", A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*, 4ª ed., París, Klincksieck, 1979.

12
Las pantallas: un lugar común

—Vediamo, vediamo. Quale è la prima cosa che rincontrano
le tue occhi?
—Quella donna con la borsa.
—No.
—La palma
—Nemmeno. Il vetro! il vetro![1]

A esta altura puede parecer menos extraño proponer *la pantalla* como tema de aproximación estética, detener nuestro pensamiento en un objeto de escasa importancia, de aun más escasa bibliografía, un objeto que no suele advertirse ni ser tema de discurso o discusión frecuentes. Hay pantallas como cortinas que ocultan misterios, secretos, bellezas escondidas, informaciones más o menos necesarias; otras que permiten ver mundos conocidos, desconocidos, o fraguados, reuniéndolos en la visión de un mundo que no los distingue. Una curiosa circulación de imágenes y de ausencias encuentra su soporte material en esa tela que es la pantalla, una membrana que envuelve el mundo, una película fina y lisa que disimula las diferencias o las absorbe en la anodina homogeneidad de un mismo régimen cristalino.

Esta vez se intenta, en vez de mirar a la pantalla, "mirar la pantalla", desviar la dirección habitual de la mirada y, en lugar de "mirar a" que supone dirigir la atención hacia un interés distante, mirarla sin ir más lejos: no pasarla por alto, de manera que sea posible dedicarle una mirada corta, cercana, una especie de aproximación visual y temática que la estudie de una buena vez. Tampoco se trata de entender la palabra *pantalla* como una

1 Michele Placido, *Il perduto amore*, Italia, 1998.

sustitución metafórica que, en su denominación figurada, abarcara el cine y su mundo, la televisión y el suyo, o las imágenes en movimiento de una pantalla de plata, *a silver screen* o *a small one,* tropos que celebran la pantalla tanto como la esquivan.

Son numerosas las razones por las que conviene empezar a pensar en la pantalla y sólo en ella, en su material y sólida consistencia. En primer lugar porque el vacío teórico de décadas que ha prescindido de su referencia literal resulta bastante inexplicable. Mencionaría, como único antecedente inesperado –casi anacrónico–, la carta que Émile Zola dirigió a Valabrègue en 1864 afirmando, entre otras aseveraciones que aún resultan desafiantes:

> Sólo hay dos elementos a considerar, la creación y la Pantalla. La creación es la misma para todos, remite a todos una misma imagen, sólo la Pantalla da lugar al estudio y a la discusión. En efecto, el gran punto de controversia filosófica es el estudio de la Pantalla.[2]

Si bien la imaginación de Zola atribuye a la pantalla las virtudes fulgurantes de la materialización del espíritu en la obra, la insistencia, que se concentra en el esplendor de su condición translúcida,[3] no deja de ser un interesante antecedente a tener en cuenta.

Pero además, por la necesidad de experimentar un modo de pensar diferente: *de penser autrement.* No se trata sólo de volver a acreditar la observación o la experiencia, aunque no debería pesar que fuera así de empírica; las indagaciones sobre experimentación y experiencia permiten la revisión de teorías y doctrinas, y la búsqueda de nuevas formas de pensar o nuevos objetos de pensamiento.

Las pantallas no constituyen un invento reciente. Antes de ser esa superficie de tela, de trama y fibra variadas, o de cristal de diferente composición, que por hoy predomina, una pantalla ya designaba una lámina dúctil, entre práctica y decorativa, útil para atenuar la intensidad de un foco de luz; en francés *abat-jour* (la composición de la palabra ya dice bastante de una claridad acotada o abatida). Esta designación se difundió en varias lenguas; en español, *pantalla, pantalha,* en portugués, veremos más adelante las luces que aporta el presunto origen de la palabra; se trata de una tela o telón, o cualquier otra superficie, sobre los que se proyectan las imágenes

2 E. Zola, "Lettre à Valabrègue, 1864", en <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/ecrans.html> (consultado el 2 de febrero de 2008).

3 De acuerdo al DRAE: "Dícese del cuerpo que deja pasar la luz, pero que no deja ver nítidamente los objetos".

en el cinematógrafo o desde cualquier proyector, o el tejido que cubre la lámpara, como la mampara que ataja el chisporroteo de los troncos en la chimenea, como, figuradamente, en la locución "servir de pantalla" designa a la persona dispuesta a atraer la atención sobre sí para desviarla de la acción de otra. El objeto es diferente; la palabra, en español, es la misma; la función semejante, aunque la situación difiera; se mantiene la amortiguación de la intensidad, como propósito, su relación con la luz que concentra y con la penumbra del entorno.

Por otra parte, este interés por la pantalla presiente presumibles mutaciones antropológicas, tradiciones, hábitos, conformaciones orgánicas, modificaciones cerebrales, desarrollos, atrofias o la necesidad de prótesis sensoriales y mentales. El cine ha elaborado más de un film sobre este tema. Destaco entre otros *Until the end of the world* (1991), de Wim Wenders, y *Strange days* (1995), de Kathryn Bigelow, hay otros, donde las alteraciones cerebrales por medio de prótesis sensoriales dan lugar a una intrigante trama policial, de diferente suspenso o profundidad. La predominancia constante de un mismo gesto, de una postura o dos, no muchas más. Los ojos desmesuradamente atentos, pero ya se sabe: "No toda es vigilia la de los ojos abiertos";[4] sin pestañear, el espectador o usuario no ve más que pantallas y, para peor, no las ve. Es esa no visión del observador o la franca invisibilidad del objeto, la que vuelve aun más inquietante la evidencia de su opulenta ausencia.

LA PLENITUD DE LAS PANTALLAS

¿Por qué pensar en la pantalla, intentar teorizar sobre su naturaleza, volver a mirarla, volver la mirada hacia ella? Una respuesta previa podría remitir a la reflexión que Zola arriesga (según él mismo dice) y que podría ser epígrafe para iniciar estas reflexiones:

> Me permito, al comienzo, una comparación algo arriesgada: toda obra de arte es como una ventana abierta hacia la creación; existe, encastrada en el hueco de la ventana, una especie de pantalla transparente, a través de la cual se advierten los objetos más o menos deformados,

4 M. Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982. Incluye "No toda es vigilia la de los ojos abiertos", pp. 65-134.

> sufriendo cambios más o menos sensibles en sus líneas y en su color. Estos cambios son propios de la naturaleza de la pantalla. Ya no se advierte la creación exacta y real sino la creación modificada por el medio por el que pasa su imagen.[5]

Otra respuesta a esa interrogante, la más previsible o inmediata, señalizaría su *ubicuidad*: las pantallas están en todas partes. Esta afirmación constituye una verdad trivial más pero, aun trivial, no deja de inquietar. Siempre hay una pantalla a la vista: mientras esto escribo, me enfrento a ella en lugar de inclinarme sobre la página de un libro, de un diario, de una carta; la función parece semejante pero la gestualidad de la lectura en parte ha cambiado, en parte sigue igual. Numerosas lecturas se realizan frente a la pantalla, ya que la red brinda mayor rapidez y precisión en acceder a los textos que las búsquedas en las depredadas bibliotecas nacionales, municipales, universitarias, o las librerías, cada vez más desprovistas de libros interesantes. TV, DVD, emisiones y grabaciones en la sala o en la computadora, un video, incontables mensajes en incontables celulares, correos electrónicos que van y vienen, textos e imágenes rescatados de sitios que derivan hacia otros sitios, interminables. ¿*Sitios*? Como una plaza sitiada, donde el desplazamiento es casi nulo y, sin que nadie lo prohíba, apenas se percibe. La lengua sabe: un "estado de sitio". "El Estado soy yo", podría afirmar la pantalla, medios y lugares comunes incluidos. "De la pantalla venimos y a la pantalla volveremos",[6] la paráfrasis resume y reza, sin exagerar, sin esperanza, este fenómeno que crece y desaparece a la par.

La situación se repite: las funciones se transforman pero, para realizarlas, los gestos cuentan. Ver cine implica un desplazamiento, un ir hacia algún lugar o local y, consecutivamente, la fascinación es mayor ante una pantalla también mayor. Desde las facilidades domésticas que brinda la pantalla en la casa, las guías, los diccionarios, los comercios, las compras, las gestiones, la prensa, las bibliotecas, los museos, los espectáculos. Un mundo se encuentra entre cuatro paredes. Menesteres caseros, profesionales, artísticos, académicos, de consulta e información, de mera curiosidad, trámite y entretenimiento, ocurren en el *lugar común* de las pantallas. No sólo están en todas partes sino constituyen ese lugar donde las diferencias se cruzan, se asimilan, se comunican. Las distintas actividades, los diversos y dispersos acontecimientos, las realizaciones y funciones socia-

5 E. Zola, "Lettre à Valabrègue", *op. cit.*
6 R. Fresán, "Pantallas", *Página/12*, Buenos Aires, jueves 24 de abril de 2008.

les, culturales, políticas, se reúnen allí. Se podría suponer que nunca existió una construcción similar, capaz de convocar y resolver tantas y tan variadas necesidades, funciones y obras. Tanto la *ubicuidad* como el *lugar común*, en los que la diversidad, dispersión y pluralidad coinciden, ya serían razones suficientes para justificar esta reflexión. *Topoi koinoi*, el lugar común, las pantallas configuran, en forma virtual o real, el espacio de encuentro y coincidencia. Desde el punto de vista retórico, Aristóteles no dudaría en considerarlo el más persuasivo de los argumentos para convencer al oyente o conmover al auditorio. Más aun, Aristóteles aludía al *lugar* pero se refería al asunto del discurso, en cambio, el lugar común de la pantalla es propiamente un lugar tanto como un no lugar. Varios expedientes convergen en ese lugar común, de dos dimensiones, un espacio pleno, plano y planetario.

¿Por qué la pantalla? A pesar de esa presencia, dispersa (ubicuidad), diversa (heterogeneidad) y radicada (tópico, el lugar común), a pesar de la batería electrónica que monopoliza, llama la atención la carencia de un pensamiento dedicado a la pantalla, de una imaginación o invención más activas, de una teoría, de una estética o poética que la haya reivindicado como objeto de reflexión. Raro descuido que omite una de las construcciones más profusas, más productivas y menos atendidas por la cultura de la actualidad. Otra de las contradicciones de nuestro tiempo: vernacular y pública, familiar y ajena, multitudinaria y singular, no se ha dedicado a su sustancia, a su estructura, a su situación o solidez ambivalentes, ningún estudio en particular. Sin embargo, roza alguno de esos aspectos *La pantalla del desierto. Crónicas de guerra* [*L'écran du désert. Chroniques de guerre*].[7] El libro de Paul Virilio sobre "una guerra mundial en miniatura" que explota en pantalla, o es explotada por ella, muestra el desierto, muestra que oculta, no muestra nada. Existe desde hace pocos años un libro que, según se declara en la nota de contratapa, publica varios estudios que consideran la atención dirigida hacia un dispositivo material, que forma parte de una maquinaria mayor, el engranaje complejo del que constituye una pieza final y que esconde los mecanismos previos. Se trata de un objeto concreto comprometido con los desafíos de la representación, de distintos tipos de representación, que articula niveles de diferente naturaleza, material y espacial, por un lado, teórico y simbólico, por otro.[8]

7 P. Virilio, *L'écran du désert. Chroniques de guerre*, París, Galilée, 1991.
8 S. Lojkine (dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, París, L'Harmattan, 2001.

UNA PANTALLA FUERA DE TEMA O UN TEMA FUERA DE PANTALLA

La edición española del libro de Jean Baudrillard, *La pantalla total*[9] incluye, entre las contingencias que aborda esa antología variada y circunstancial, un breve artículo epónimo, poco más de un par de páginas que, si bien es poco lo que aporta, merece una breve consideración. Al autor le interesa, sobre todo, ese fenómeno de la virtualidad informática del que procede el "pathos de la distancia", la abolición de la distancia, un procedimiento por el que todo se vuelve indeterminable. Pero, a pesar del título, no se ocupa de la pantalla en sí misma y, tal vez por no pensarla, realiza una afirmación hiperbólica y, además, controvertible: "Ya no hay separación, ni vacío, ni ausencia: uno entra en la pantalla, en la imagen virtual sin obstáculo". El tema deriva, como era de prever, hacia el *reality show* y entiende que:

> A diferencia de la fotografía, del cine y de la pintura, donde hay un escenario y una mirada, tanto la imagen video como la pantalla del *computer* inducen una especie de inmersión, de relación umbilical, de interacción "táctil", como decía ya McLuhan de la televisión.[10]

Pero el autor no sondea en esa totalidad con que califica la pantalla, no diferencia el objeto en cuestión del acontecimiento de la recepción: anuncia la pantalla pero no la ve ni la analiza. Al reclamar la distancia, esa severa separación entre el escenario y la sala, se lamenta de que:

> todo concurre hoy en día a la abolición de esa fractura: la inmersión del espectador se vuelve algo fácil, interactivo. ¿Apogeo o fin del espectador, del espectador retraído? Cuando todos se vuelven actores ya no hay acción ni escenario. Fin de la ilusión estética.

Hasta ahí sus palabras. Aunque "la inmersión" deviene de modo más frecuente y natural en las pantallas de computadoras, de celulares y artículos electrónicos semejantes, su fin sigue en discusión. En parte porque, al estar prevista, su participación constituye otro instrumento del programa informático que el usuario aplica pero en el que difícilmente interviene, aunque quede convencido de que es libre y espontánea su intervención, sin enterarse de los recursos y procedimientos de su fabricación. Si bien día a día la

9 J. Baudrillard, *La pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 1997.
10 *Ibid.*, p. 204.

contemplación aumenta, la pasividad disminuye y son cuantiosas y sorprendentes las formas de interacción a las que, por ejemplo, los acervos de bibliotecas, museos, colecciones en línea dan acceso, a trámites de variada índole que se llevan a cabo sin interrupción de horarios, ni desplazamientos ni contrariedades, sin los inconvenientes que implica apartarse del entorno domiciliario y doméstico.

Mucho menos que anulado, casi poderoso, el contemplador, el espectador, el usuario se convierte en un *voyeur* virtual, imperturbable o impertérrito y, al mismo tiempo, activo: en el teatro no desaparece, ni en el cine, ni en la televisión, ni en el trabajo, ni en el auto, ni en la casa. Al contrario, convertidas en pantalla, las imágenes lo reclaman tanto que su voyeurismo oscila entre los excesos de una pasividad, por sedentaria, y los excesos de una actividad en línea auditiva y visual, no siempre intelectual. Rancière se pregunta "¿Por qué identificar mirada y pasividad? [...] ¿Por qué asimilar escucha y pasividad sino por el prejuicio de pensar que la palabra es lo contrario de la acción?[11] No es la primera vez que se da esa conciliación conflictual ya que la *voyante* (vidente, visionaria) disposición de este espectador activo o actor pasivo, en ambos casos un *voyeur à outrance* en esta "sociedad del espectáculo",[12] como la denominaba Guy Debord en los años sesenta, se asemeja a la errancia del "*flâneur*", de Edgar A. Poe, consagrada por Charles Baudelaire y, sobre todo, por el posterior reconocimiento de Walter Benjamin a quien se asocia la consagración de esa figura[13] y las reflexiones sobre las vacilaciones de una cultura que suprime la distinción del aura o la dispersa o desplaza.

DIGRESIONES AL BORDE DE LA PANTALLA: LOS AVATARES URBANOS DE UN PERSONAJE DEL SIGLO XIX

Los descubrimientos que va realizando a su paso orientan las andanzas callejeras del *flâneur* y esa naturalidad de su itinerario improvisado condice con la pasión dinámica de Benjamin que bordea los temas de sus disquisiciones involucrándose en ellos y guardando distancia al mismo tiempo. El término, registrado por primera vez en 1829, designa un ejemplar humano propio de su siglo, con características peculiares que derivan de

11 J. Rancière, *Le espectateur émancipé*, París, La fabrique, 2008, p. 18.
12 G. Debord, *La société du spectacle*, París, Gallimard, 1967.
13 *Magazine Littéraire*, Nº 408, abril de 2002.

la condición no tanto de ciudadano –en el sentido político del término– sino del hombre que se pasea en la gran ciudad, alguien que ronda por inercia, sin apuro, sin un objetivo determinado, al azar metropolitano, de aquí a allá, "abandonándose a la impresión y al espectáculo del momento", complaciéndose en una acción-casi-inacción, pasea y mira un entorno que le es familiar y sorprendente a la vez. En "El pintor de la vida moderna" (París, 1863), Baudelaire lo describe y su modernidad aparece tan patente en la ciudad como si la describiera o como si el poeta se describiera a sí mismo: "La muchedumbre es su dominio, de la misma manera que el aire lo es para el pájaro y el agua para el pez". Su única pasión y verdadero sentido es perderse entre la gente, indiferente a la intimidad de su casa, intimidad que lo angustia y deplora; forma parte de la muchedumbre y, sin embargo, se aparta de ella. Al deambular convierte la calle en espectáculo y en él actúa, actor anónimo y espectador protagonista en movimiento, en el movimiento de la ciudad. Prosigue Baudelaire: "Al estar fuera de su casa, se siente en su casa en cualquier lado, como si estuviera en el centro del mundo y, al mismo tiempo, permanece invisible o inadvertido para los demás". Goza del espectáculo, de un público que desconoce y por el que es desconocido en reciprocidad. De la misma manera que el *voyeur* que se esconde para mirar, hay algo de perversión callejera en ese placer de mirar y vagar al azar; necesita ver pero, sobre todo, *ver sin ser visto*, perdido entre el público, desaparece en errancias de un hombre sin nombre. Ya se dijo: el *flâneur* es el poeta o para el poeta, aquel que, tanteando la ciudad, ve la ciudad como su paradójico descubrimiento. Sin protagonismos, sin prisa, disfruta de esa intimidad entre extraños, cómplice del disimulo no deliberado, ocultándose sin querer en la muchedumbre como una pantalla más. Indolente, se deja llevar por una espontaneidad a la deriva que hace del presente su único tiempo, del azar el efecto, de una casualidad el puro acontecer. "*Flâneur* y *voyeur*", la multitud, la ciudad, las calles, las galerías, las vidrieras iluminadas, las bóvedas translúcidas, los faroles y las sombras, no tienen misterio para él, o forman parte de ese misterio mayor que es la aventura en la ciudad día por vida. Conoce las sinuosidades del laberinto urbano, entrevé los sospechosos gestos de quienes se refugian en los rincones o amenazan desde la oscuridad; prescinde de una orientación dada o de un rumbo fijo. Furtiva, por su mirada, los gestos de otros devienen espectáculo, no se detiene, mira y no ve, ¿no ve?, ¿los ve?

¿Por qué al organizar una exposición de pintura en el Museo, Jacques Derrida se preocupa por esas desconcertantes *mémoires d'aveugle*?, por las memorias de todo un orbe contraído en las órbitas vacías de un ciego, semejantes a las que recorren los planetas en el espacio o los cometas

compinches de Louis-Auguste Blanqui. Sin razón ni rumbo fijo, el *flâneur* se pierde entre la muchedumbre como el espectador, inidentificable pero a gusto con su ocio. Frente a la pantalla no hace más que mirarla, pero no la ve. Atrapado en su propia caverna, como el cíclope en la suya, se fija en ese gran ojo ciego que es la pantalla que alguien mira pero el cíclope no lo ve. *Nadie* lo mira pero nadie ve y el espectador hace de esa privación su astuta identidad, ambigua y secreta.

LA REVELACIÓN DE LO COTIDIANO

Para *considerar* la pantalla –con la mirada, con el pensamiento–, parece indefectible recurrir una vez más a Benjamin, en tanto fundador de un discurso que legitima la *filosofía de lo cotidiano*. Theodor W. Adorno atribuía a la miopía de Benjamin la necesidad/capacidad de ver las cosas muy de cerca, esa urgencia intelectual que trasciende la percepción y que determina su pensamiento, particularizando la calidad de una mirada "micrológica",[14] o microbiológica podría decirse, porque "lo histórico en sí mismo se empieza a parecer a la naturaleza".[15] En esta especie de muerte de la tragedia –por recordar el título de George Steiner que replica el de Nietzsche– también la filosofía condesciende a las pequeñas cosas, como si los personajes del teatro griego descendieran desde los coturnos a las pantuflas del escenario burgués para imitar, en un plano de igualdad, las peripecias menores del entorno familiar, o como si las palabras hubieran perdido el aura de una acuñación inicial. La visión restringida de Benjamin le permite ver más allá, favoreciendo la reflexión de una experiencia diferente. Rigurosa y a la vez genial, estimulante más que metódica, la atención visual *repara* en aquellas cosas que, porque siempre están, no se ven; una música recurrente, un perfume habitual, tampoco se sienten.

Más que detenerse en la vulgaridad del entorno, se atiene a descubrir, a través de la simplicidad de la vida sencilla, de la materialidad o precariedad de la experiencia, una dignidad que no sólo no es menos filosófica ni menos profunda que los grandes tópicos sino que alcanza la envergadura de una nueva dimensión que desmesura las cosas que trata. La cotidianidad no

14 "Énigme et lumière. Un entretien avec Heinz Wismann", *Magazine Littéraire*, Nº 408, abril de 2002, Propos recueillis par Lionel Richard, pp. 22-25.
15 Th. W. Adorno, "Introduction aux écrits de Benjamin", *Notes sur la littérature*, París, Flammarion, 1984, p. 404.

alterna con dioses ni reyes ni héroes pero, a pesar de esa falta jerárquica y plural, la fatalidad no es menor que en la tragedia. El pensador no deja de remitir las cosas de su ambiente a mitos y arquetipos, ni prescinde del problema de la verdad, de la realidad, la representación, el ser, la vida, la muerte, el mundo, la palabra, la historia, la filosofía y sus tesis y doctrinas. Con Baudelaire en la poesía o en la crítica, con Benjamin en la filosofía o en la interpretación de la historia, el pensamiento accede –porque acepta o porque alcanza– a los individuos, las actitudes, los objetos, *impensados*: nadie pensó ni empezó a pensarlos, negados varias veces por la literatura y la academia, sin embargo *ahí están*, y su discreta constancia empieza a sorprender. Benjamin no dejó de prestar atención a los grandes temas pero tampoco dejó sin atender las nimiedades más próximas y las minucias urbanas, pensando que la urbe no es menos misteriosa que el orbe, ni los hombres que los astros. De la misma manera que la intención poética, mejor dicho, su "olfato místico u olfato metafísico",[16] no es inferior al rigor del método ni a las formalidades disciplinadas de las teorías.

Si, a quien la contempla, "la ciudad revela nada menos que un espejo del pensamiento y del mundo",[17] la pantalla podría ser el objeto *vidrioso* más emblemático, un espejo que refleja el pensamiento y el mundo donde se proyecta el cosmos. Según Adorno, Georg Simmel ha sido el primero en efectuar ese retorno de la filosofía a los objetos concretos pero, sin dejar de observarlos, mantuvo una actitud puramente distante, "una indagación *chic* sin arriesgarse jamás a perderse en la cosa".[18] Benjamin no desconocía el descubrimiento de su mirada micrológica y, según una carta que le envía a Ernst Bloch, fue él mismo quien propuso la fórmula: "ese profesor extraordinario de la filosofía ordinaria", como epitafio imaginario para su propia lápida. Pero no hubo ninguna lápida ni estela para que esa inscripción tuviera lugar. Enterrado en Port-Bou gracias a la atención contingente, casi desconocida, de quien por piedad pagó su entierro en 1940, ni ese año ni los siguientes se prestaron en Francia, en Europa, para recordar a un judío que, sintiéndose amenazado, se suicidó. Cinco años después, las rutinas municipales arrojaron sus restos a una fosa común sin dejar rastros. Como ya se dijo a propósito de una cultura de travesías, un monumento fue erigido en 1994 en Port-Bou, *Passages* de Dani Karavan, que recuerda los famosos pasajes que él consagró, y otros pasajes que, trágicamente, no pudo recorrer.

16 *Magazine Littéraire*, Nº 408, abril de 2002, p. 24.
17 B. Bégout, "La ville à déchiffrer", *Magazine Littéraire,* Nº 408, abril de 2002, p. 52.
18 Th. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.,* p. 387.

Preocupado por la estética de la ciudad, por el carácter simbólico de sus lugares significativos, Benjamin introduce el siglo XIX en el XX, una reflexión que transforma el pasaje del tiempo en los *Pasajes* de París:

> Por su apego a un lugar relativamente marginal y confinado, el Pasaje, quiso mezclar la metafísica y la vida corriente, la teología y lo trivial, recuperar en lo cotidiano la huella invertida, pero todo tan claro y patente para quien ahí sabe ver la significación general de la existencia.[19]

PASANDO DE UN PAISAJE A OTRO

¿Por qué detenerse en los pasajes? ¿Por qué relacionar las augustas arcadas con las menos veneradas pantallas? Fue por Benjamin y la saga de sus lectores, más que por los arquitectos que los construyeron, que los pasajes devinieron emblema de París, la capital del siglo XIX. El filósofo indaga sobre los misterios de una construcción que atraviesa la modernidad como una galería que cortara en dos o más la manzana de una calle a otra, un quiebre en el edificio o un hueco que se prolonga y cruza un compacto conjunto de la ciudad. Los pasajes son vías que facilitan el tránsito hacia calles o mundos tan enigmáticos como los que quedan atrás; el transeúnte, el *flâneur*, ambos entrevén los sueños como un revés de la realidad, un pasaje de transición donde la mirada apenas roza, a escondidas, otras miradas; allí resuena el sonido de pasos apresurados que se extinguen en la oscuridad de corredores imprevisibles, las cortinas se corren amortiguando la incierta luz de las vidrieras, los umbrales sombríos vacíos. Entre espectros, quien pasa, presiente el transcurrir de una vida dual que ocurre en el estatuto híbrido de esa construcción que es espacio y tiempo: *Zeitraum*, semejante a los sueños: *Zeittraum*, intersticios de la ciudad donde se revelan las acechanzas de una naturaleza ambivalente, indecisa, ambigua. Ni afuera ni adentro, los pasajes no son ni morada ni comercio, ni casa ni calle, ni lugar privado ni público, ni íntimo ni compartido, ni de permanencia ni de tránsito, una cortada iluminada a medias, ni diurna ni nocturna. Ese mundo del medio es un discreto *Zwischenwelt*, a medias o que intermedia: "un pasaje así es una ciudad, un mundo en miniatura".[20]

19 *Ibid.*, p. 53.
20 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, París, Cerf, 1989, p. 48.

Pero ¿qué tienen en común pasajes y pantallas? Emblemas respectivos del siglo XIX y del XX, la diversidad de su naturaleza simbólica trasciende las circunstancias de la época y de su construida y evolutiva materialidad. Más allá de las visibles diferencias materiales y aparentes, pasajes y pantallas se ciñen al espacio acotado, cotidiano, un trámite en tránsito y de transición; entre la exterioridad y el recogimiento, intermedian. A pie, a medida que alguien pasa, su visión del paisaje urbano se va estrechando, un túnel que penetra hacia la interioridad más que doméstica, familiar, personal, el punto donde uno se encuentra frente a frente, cara a cara, con el cristal, con la pantalla, y la enciende sin verla ni verse en la oscuridad. En la íntima penumbra de la habitación abundan objetos y recuerdos, más o menos ordenados, pero no cuentan, la pantalla concita y retiene toda la atención; la mirada allí se detiene sin llegar a reparar en más, ni por discreción ni por privacidad: encendida, la pantalla de la TV o de la computadora secuestra la visión acaparando el interés pero, más sorprende que, si bien sólo se ve la pantalla, se la pase por alto; en fin, la pantalla no se ve. Ya resulta redundante decirlo. Tal vez sea necesario elaborar un nuevo "*Petit manuel d'inesthétique*"[21] para comprender tal atenta inadvertencia aunque sea poco lo que aporta.

UN OBJETO ELUSIVO: OTRO PROBLEMA DE LÍMITES

> Entonces, cada espectador podrá irse a la hora
> que quiera dejando su imagen preferida clavada
> en la pantalla como mariposa de colección para venir
> a revivirla al día siguiente o cuando se le ocurra.
> **Alfredo Mario Ferreiro**[22]

¿Cómo enfrentarse a la pantalla? ¿Desde qué disciplina? ¿Qué epistemología para un objeto ambiguo?, ¿qué teología para las banalidades de la fugacidad?, ¿qué arqueología para realidades y ficciones superpuestas?, ¿qué geografía para describir la territorialidad familiar que linda con la mundial?, ¿cómo no formular otra antropología de la domesticidad?, ¿o argumentar una semiótica de su regularidad?, ¿una historia de la fijación?, ¿una onto-

21 A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, París, Seuil, 1998.

22 "El cine visto desde la pantalla", *Cartel*, Nº 8, Montevideo, 1930. Conferencia del poeta y periodista en el Cine Club de Montevideo, Uruguay: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/alfredo_mario_ferreiro/index.htm>.

logía de la sedentariedad?, ¿por qué no justificar las bases etimológicas, fecundas y sugestivas, cuando el latín *sedere* se vuelve *ser* en español según una evolución semántica notable y una evolución fonética que no descartaría para entender un fenómeno universal, intemporal y ubicuo?

Hace años, preocupada por las estrategias de la comunicación teatral,[23] por la expansión de una dramaturgia que subestimaba los límites del espectáculo, confundiendo o superponiendo los espacios por medio de una inobservancia que debilitaba la recepción en una actuación difusa, traté de definir aquellas marcas que oponen el plano de la representación a todo lo que en el espectáculo no se considera tal. En aquellos años me pareció oportuno denominar esas marcas con el nombre de *cordones*. En términos generales, entendía por cordones los diversos procedimientos de intermediación capaces de producir y distinguir las tensiones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se comprueban entre el *universo artístico* –en tanto que artificial pero, sobre todo, virtual– y el universo "*espectativo*" –de quien observa, del espectador, de su *expectativa*–, la situación histórica en la que esa comunicación se realiza.

La denominación conviene también en otros contextos, donde "cordón" designa corrientemente una dualidad muy particular y contradictoria; significa tanto el lazo que une: aplicado a la relación más íntima, anterior al ser-nacer, el ombligo del origen y que es centro y sello del pacto inicial y del impacto, nudo y corte: el parto. Por otra parte, se aplica también a aquellos objetos que *separan* y aseguran la escisión neta, la más severa, necesaria y arbitraria, sanitaria o policial. Unión y separación, los cordones concilian por una misma acción y en la misma instancia, dos funciones opuestas. Interesan especialmente porque no son subsidiarios de una entidad artística, sino son los elementos que definen o producen la ficción y provocan su recepción en una instancia real.

A propósito de los deslizamientos de los personajes que burlan las fronteras narrativas atravesando los límites interiores de la narración pero permaneciendo siempre dentro de los marcos textuales, Gérard Genette hablaba de "metalepsis narrativas" o, más descriptivas, de "fronteras en movimiento", refiriéndose a las complejas inserciones de un plano de la narración en otro plano, el lugar donde personajes y acontecimientos juegan su interioridad y exterioridad, arriesgando o apostando a ficción y verdad, pero dentro de los límites de la ficción. Pasan los años y sigue analizando esta figura, a la que no considera un mero efecto de estilo ya que

23 Revista *Degrés*, Nº 31, Bruselas, 1982.

"ocurre que nuestra sociedad, depende en gran parte, y cada vez más, de la fascinación que ejerce sobre todos, o casi, el pasaje de la imagen pixelizada a la realidad vivida, de lo "visto en pantalla" a lo "encontrado de verdad".[24]

En la actualidad artística y teórica, que viene impugnando desde hace tiempo esas oposiciones, *relevándolas* (en tanto que *Aufheben*) esos deslizamientos constituyen un recurso destacado y suspendido a la vez. En algún momento, sin embargo, sobre todo a partir de los personajes de Borges (un soñador sueña y a la vez es soñado), o de los borgianos personajes de Cortázar, una larva enigmática –golem o axolotl– convierte en visitado al asiduo visitante del acuario. Suficientemente conocidas en la actualidad, las fantasías reflexivas de Italo Calvino, los deslizamientos del lector en personaje, desconcertaban y precipitaban una artillería teórica de la que hoy restan algunos resabios. Por medio de expedientes similares, definitivamente cuestionadas, las oblicuas atribuciones de narradores y narratarios de la literatura más tradicional, cuentan o atienden, emplazados entre fronteras. Sus transgresiones aparecen normalizadas por esas historias de *aduanas* o de *divanes* –ya que fueron lo mismo en un principio–, historias que proceden de los enigmas más antiguos pero que siguieron condicionando la imaginación estética y teórica de todo el siglo. Los personajes se desdibujan, en figuras fantasmales y voces ambivalentes que se adscriben equívocamente a dos territorios *rivales*, tanto más competitivos cuanto más compartidos, para errar entre ellos.

La ambigüedad de su estatuto, que es inherente a la condición liminar de los cordones, traza y suspende jurisdicciones; son marcas de límites, en efecto, pero establecen una limitación que vale más como extensión, los *desbordes* que propician las fronteras (*borders*), más que como restricción. Semejantes a las funciones del bufón en el teatro o en la corte, los *cordones* aparecen encabalgados entre espectáculo y no-espectáculo; su función es especialmente bifronte; entre dos aguas, tal como lo representa el espléndido fresco de Tiepolo,[25] el bufón queda a mitad de camino entre el fresco que cubre la pared y la continuación de la pared de manera que, al trasladarlo desde el palacio de origen al museo, ha sido necesario romper las pulidas molduras del friso de mármol neoclásico, quebrarlo para salvaguardar la integridad de la pintura aun cuando, por esa fractura, penetre el bufón en el espacio diferente de otra realidad, precipitándose en la dudosa realidad del museo.

24 G. Genette, *Codicille*, París, Seuil, 2009, p. 179.

25 Fresco que representa a Enrique III recibido por Federigo Contarini a la entrada de la Villa de Mira, París, Museo Jacquemart André.

El siglo xx se apropió de una estética que se podría imaginar de *ruinas circulares*, y la prodigó en procedimientos que definieron las distintas formas artísticas, *relevando* –en ese consabido y contradictorio sentido de *aufheben*– la excelencia de las obras al mismo tiempo que impugnando su condición. A pesar de la frecuente excelencia de esas dualidades diametrales, sus estrategias no son nuevas. Baste recordar algunas de las construcciones de la Antigüedad más conocidas: el tapiz que teje Penélope donde Homero describe los episodios de la guerra de Troya y a la propia Penélope tejiéndolo; o el episodio de Eneas que describe Virgilio, al penetrar en el palacio, viendo en el fresco la imagen de su anciano padre así como se ciernen allí sus propias vicisitudes épicas y fundacionales. ¿Conformarán estos ejemplos tradicionales, muy conocidos, una variedad de las categorías definidas como "plagios por anticipación"?[26] De su título y tema podría decirse, fieles a las ocurrencias de Pierre Bayard, que habían sido plagiados por anticipación, muchos años antes, por el Oulipo. Sus paradójicos juegos no ignoran el paradigmático y fundacional contrasentido, la hipótesis contracorriente de "Kafka y sus precursores", o el menos citado "Nathaniel Hawthorne", también de *Otras inquisiciones,* ensayos donde Borges sostiene y explica que "un gran escritor crea a sus precursores y de algún modo los justifica".

Con el fin de señalar el carácter intemporal del recurso, agregaría a estas referencias más o menos conocidas, una más que describe una antigua cerámica griega. Evocando la concepción pagana por la que una "misma divinidad solía ser, sin mengua de su papel activo, espectadora de sus actos",[27] José Enrique Rodó describe la imagen del ánfora que representa el rapto de la ninfa Europa por Júpiter. Rodó observa que, en una misma pintura, el propio dios es espectador del rapto que él comete. Rapto divino y contemplación del rapto forman parte de una misma aventura de seducción y secuestro. "Es un privilegio olímpico" dice Rodó y "esa duplicidad a veces atormentada, a veces voluptuosa" constituye "el secreto de la naturaleza específica del crítico", a quien atribuye las dualidades de esa acción que consiste en "soñar y mirarse soñar", en palabras de Rodó. Reconoce que esa acción es propia de la mirada crítica que explica y replica el juego de la interpretación, ejecutando varias acciones a la vez: visión, revisión o división de la mirada; vigila y despierta; contempla y analiza sin dejar de contemplar. Son instancias de creación y

26 P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, París, Minuit, 2009.

27 J. E. Rodó, *Obras completas*, edición, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967, p. 968.

recreación, de juego y juicio, que no se distinguen ni confunden pero que se requieren recíprocamente.

Más transitados, los ejemplos del barroco (*Quijote*, *Meninas*, *Hamlet*), más los numerosos ejemplos de esa *illusion comique* que, desde las avanzadas metateatrales en "*trompe l'œil*" de Corneille, el siglo xx multiplica en copias cinematográficas interminables, hacen de esta imaginación especular un capítulo importante de la estética a través de los tiempos. Parece tan inherente a la imaginación que, despreocupado por las épocas y sus pasatiempos, no está de más recordar a René Magritte y la serie de cuadros que titula significativamente *La condición humana*, en los que la representación del paisaje se repite más de una vez sobre la superficie de la misma pintura: el cuadro dentro del cuadro o el paisaje dentro del paisaje, esa imperceptible duplicación que continúa el motivo más allá de los límites del cuadro pero dentro de la tela siempre, una estratificación que busca una instancia de profundidad, la conocida búsqueda que bien se llamó *mise en abyme*, pero por otras y nobles razones.

Las tensiones y distensiones de los cordones en el cine definen o determinan un espacio doble que introduce las ambivalencias de una historia contada y cuestionada. Por medio de esos movimientos, las imágenes aparentan encontrarse en una exterioridad que se interioriza o en un interior que deja de serlo. La verdad-versión, el afuera adentro, el blanco en negro, la *cinta*, como se nombraba antes a la *película*, donde termina empieza. El cine es otra cinta sin fin de M. C. Escher o de Moebius, referencias ineludibles al tratar una prolongación artística que, basada en la aparente oposición de distintos espacios, de "inversión" de las figuras o más de una, se atan a una misma cara que cede espacio al sueño. Las visiones se confunden, porque *visión* es lo que se ve y también lo que se imagina; si la lengua confunde ambos conceptos en una misma voz, la lengua sabe.

EL RETORNO DE/A LA REALIDAD

A lo largo de estas consideraciones, en más de una oportunidad, en relación con los cordones, mencioné el término *realidad* en oposición a *ficción*, y, para no soslayar el espinoso problema de esa "realidad" que ya no aparece sino entre comillas –cordones no sólo tipográficos–, sin intentar internarme en los sinuosos caminos de una ontología que vuelve a hacerse un prudente lugar en la reflexión contemporánea, sería oportuno remitirme a un texto de William James, posiblemente poco recordado en los últimos años. Según

Erwin Goffman,[28] en "The perception of reality" James zanja esa áspera cuestión, al no preguntarse qué es la realidad sino dándole un giro fenomenológico, formulando y destacando la siguiente pregunta:

> ¿En qué circunstancias pensamos que las cosas son reales? [Mind, 1869]. Lo más importante de la realidad es nuestro sentido de su *realness* en contraste con nuestra impresión de que algunas cosas carecen de esta cualidad. Uno puede preguntar entonces, en qué condiciones se genera semejante impresión y esta pregunta refiere a un problema menor y administrable que tiene que ver con qué es la cámara pero que no tiene que ver con las cosas que la cámara fotografía. [...] Al suponer varios "mundos" diferentes que nuestra atención e interés pueden hacer reales para nosotros, los posibles subuniversos [...] en los que un objeto de una clase dada puede tener su propio ser: el mundo de los sentidos, el mundo de los objetos científicos, el mundo de las verdades abstractas y filosóficas, el mundo del mito y de las creencias sobrenaturales, el mundo del hombre demente, etc. De acuerdo con James, [cada uno de estos submundos tiene] "su estilo de existencia propio, especial y separado, y cada mundo *en tanto se lo atiende*, es real de acuerdo a su propio modo [...]". [James] reconoció que el mundo de los sentidos tiene un estatuto especial, ya que, de acuerdo con nuestro juicio, es el de la realidad más real (*the realest reality*), el que merece nuestra creencia más vívida (*liveliest belief*) y, frente a él, los demás mundos deben darle paso.

En este sentido, según dice Goffman, James estaba de acuerdo con el maestro de Husserl, Brentano, lo que implicaba, una vez que apareció la fenomenología, atender a la necesidad de distinguir entre el contenido de una percepción corriente y el estatuto que le asignamos a una realidad encerrada entre paréntesis, ensimismada.

LÍMITES Y PANTALLAS

Según el planteo que nos concierne, la *pantalla* coincide, en muchos sentidos, con esos objetos que la teoría distingue y denomina de forma dife-

28 E. Goffman, *Frame analysis. An essay on the organization of experience* [1974], Boston, Northeastern University Press, 1986, pp. 2 y ss.

rente, se llamen cordones, metalepsis, marcos/*frames*, paréntesis/*brackets*, variaciones de la necesaria concepción y referencia a *horizonte*: "límite", que es *horizein* en griego. Son recursos convencionales que organizan la percepción, estrategias que contribuyen a diferenciar y limitar, que es conocer, distintos aspectos de la experiencia cotidiana y de la reflexión teórica.

La retórica y, especialmente, la poética habilitaron en las últimas décadas del siglo xx la imaginación de ese espacio de fronteras lábiles, de límites en suspenso que, más que nunca en los avances del mundo globalizado, son tan numerosas como estudiadas. Por otra parte, tratándose de deslizamientos liminares, se hacen patentes los prodigios literarios de Borges que, burlando jurisdicciones geográficas e institucionales, literarias e históricas, eruditas y personales, anticipó fusiones que, ironías al margen, no resolvieron las distancias políticas y sociales ni las diferencias culturales e ideológicas. Atravesándolas, su escritura transgresiva previó, entre sus tantas predicciones, un mundo en el que las naciones no se desmarcaban, un lenguaje de citas que no se distinguían de frases presuntamente no citadas, en razonamientos que no se diferenciaban de invenciones. Sin embargo, en "El milagro secreto", el narrador dice que el protagonista, Jaromir Hládik, "preconizaba el verso porque impide que los espectadores olviden la irrealidad que es condición del arte". La rima, el ritmo, la medida, los blancos textuales son recursos de musicalidad (ausentes o evitados) que aseguran al verso los artificios de irrealidad necesaria.

Como el dramático personaje de Borges, Roland Barthes deploraba en el teatro el espectáculo que no observaba la puesta en escena en un espacio nítidamente cercado, de la escena iluminada, de la sala oscura, que tanto disfrutaba en el cine. "En sortant du cinéma", no habla del film que ve, del cine que prefiere, sino sólo del ritual de ir al cine o, más bien, de salir del cine. En días de semana, en horas de la noche, una vez terminada la función suele dirigirse a un café; en esas circunstancias detesta hablar con conocidos o hacer comentarios de inmediato. Reconoce la existencia de "una situación de cine" que implica movimientos previos para "abismarse finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, donde debe producirse ese festival de afectos que se denomina un film". La descripción de la experiencia resume, en los mejores términos, una serie de apreciaciones de la mayor vigencia:

> En esa oscuridad del cine (anónimo, poblado, numeroso; ¡ay... el aburrimiento, la frustración de las proyecciones privadas!) reside la fascinación misma del film (cualquiera que sea). Evoquen la experiencia contraria. En la televisión, que también pasa películas, no hay nin-

> guna fascinación: la oscuridad desaparece, el anonimato es rechazado, el espacio es familiar, articulado (por los muebles, los objetos conocidos…). […] En ese cubo opaco, una luz: el film, ¿la pantalla? Sí, por supuesto. Pero también (¿pero sobre todo?), visible y desapercibido, ese cono danzante que agujerea la oscuridad al modo de un rayo láser. […] En la sala de cine, por más lejos que me ubique, pego mi nariz, hasta aplastarla, al espejo de la pantalla.[29]

¿Por qué esta insistencia en los límites, en los alrededores, en los rodeos, en la pantalla, en lo que no es ni imagen ni film? Se sabe, cuando una especie está casi en vías de extinción, su inminente desaparición empieza a atraer la atención, es la atracción de la pérdida. Cuando las fronteras se desvanecen en territorios compartidos, como los países en continentes, las monedas se funden en una sola o en dos, los problemas se regionalizan, es decir, no se resuelven sino se extienden y agravan. Cuando los medios de comunicación se asignan el peligroso rol de hacer de la difusión del terror su materia prima prioritaria, asimilándose al terrorismo que informan, muestran y multiplican; cuando los asesinos-suicidas se filman publicitando su crimen, legando "nada a nadie", convierten en espectáculo la más brutal alevosía. Cuando algún sedicente artista que, tan carente de imaginación como de escrúpulos, aunque no la provoque, muestra la muerte, urge pensar en los límites.[30]

Los medios contribuyen a confundir espacios de información, de entretenimiento y de espectáculo y, a su albedrío, como si fueran amo y señor de todas las murallas, los entrecruzan y las demuelen. Tal vez alerta a la inminencia de la debacle, un par de décadas atrás, también la poética se haya detenido en los *bordes* de la obra requiriéndolos como uno de sus temas urgentes. Hace ya unos cuantos años, Genette llegaba a Montevideo para dar sus primeras clases sobre esas fronteras que él prefirió denominar *paratextos*, es decir, todos aquellos pasajes textuales, marcas editoriales y literarias que hacen del *libro*, un objeto como tal: las inscripciones de la tapa, los títulos, los textos de portada y portadilla, de contratapa, los prólogos, los epílogos, ya en el interior del libro, los títulos de los capítulos, el índice, las dedicatorias, los datos editoriales, etc., etc. El libro que las reúne y publica se titula *Seuils*, umbrales, y el título anuncia un estudio de los límites pero además, para burlarlos, hace coincidir el título con la marca de

29 R. Barthes, "En sortant du cinéma", en *Le bruissement de la langue*, París, Seuil, 1984, pp. 383-386.

30 H. Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 111.

la editorial: "Seuil". En este caso, el francés no diferencia fonéticamente el número, de manera que, coincidencia o determinación, la propia marca, el nombre propio que sirve para distinguir, confunde. En su deambular rioplatense observó, como otros viajeros que lo precedieron, una ciudad de casas introducidas por zaguanes, esos pasajes que, de impronta meridional, se abren hacia afuera o se internan, los escalones de mármol, a veces alfombrados, entre azulejos que avanzan a los costados y se detienen ante la puerta cancel, de maderas lustradas y vidrios esmerilados, los labrados visillos discretos al trasluz. Un pasaje a medias, a media luz que aún conserva el aura sombría de un misterio compartido entre preámbulos sociales y secretos sentimentales.

A diferencia de los pasajes de París, animados por las reflexiones de Benjamin, los zaguanes, que fueron muy significativos para las generaciones pasadas, dieron lugar a glosadas nostalgias y a más de una sugestiva mención de Borges. En el epílogo de un libro sobre poesía uruguaya de Ildefonso Pereda Valdés, del que existen muy pocos ejemplares, Borges dice: "¿Qué justificación la mía en este zaguán?".[31] También Derrida había previsto la necesidad de un estudio que se ocupara de estos textos marginales: "¿Qué son los prefacios? ¿No haría falta que un día se reconstituyera su historia y su tipología? ¿Forman un género? Pero un prefacio ¿acaso existe?". Formulando similares preguntas, Genette se ocupó. Sistemático, consideraba esos márgenes editoriales como un aparato (*appareil*) que completa y protege un texto desnudo, imponiéndole al público las más evidentes decisiones del autor: "*Attention au paratexte*!", dice en el texto de la contratapa. Pero, sin hacer referencia al torrentoso expediente al que el cuento de E. A. Poe dio lugar, comparaba Genette ese aparato con "la carta robada", demasiado visible para ser percibida, una percepción paradójica que podría asociarse a la inopinada visibilidad de las pantallas.

Además del soporte físico indispensable que sostiene las imágenes, se agrega una razón simbólica común: la pantalla consigue encauzar la fuga hacia otros mundos, sin dejar de lado las circunstancias exteriores a la historia que se presenta, sin dejar de lado las circunstancias interiores, las impresiones del espectador, es éste quien las entabla ante la pantalla en una productiva relación de *orden metonímico* con el acontecimiento cinematográfico: arte de la pantalla, la gente de la pantalla, historias de la pantalla, pantalla grande, pantalla chica, *Écran,* se denominó en Francia una revista

31 J. L. Borges, "Palabras finales (prólogo breve y discutidor)", en I. Pereda Valdés (comp.), *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1927, p. 219.

dedicada al cine, *Screen* con variantes, numerosas revistas en inglés y sin duda en casi todas las lenguas ha habido muestras de un desplazamiento metonímico semejante. Pero pocas veces es mencionada en sentido literal, sólo importa como abreviatura de un todo espectacular o informático.

En una visita a la librería del Museum of Modern Art, en Nueva York, en busca de datos sobre un tema tan común y aún tan incógnito, los funcionarios, conocedores de las publicaciones que ofrecían, no entendían que se solicitara información bibliográfica sobre la "pantalla" como objeto de examen. En un museo de arte moderno, no sólo no había bibliografía alguna sobre un objeto que aparece así negado dos veces ya que no cabía reclamar la bibliografía ni el objeto. "¿Qué quiere que mire *en* la pantalla?" —"No necesita mirar *en la* pantalla sino *la* pantalla." Más asombro, como si la pantalla no pudiera ser blanco de su mirada, de ninguna mirada, una pantalla transparente, una *pantalla de segundo grado*, aperceptiva y convencional, como anulada por la fatalidad de sus funciones, no deja ver la pantalla, haciéndose pantalla a sí misma.

Límites, pasajes, cordones, umbrales, cuadros, marcos, encauzan y contienen las afluencias de la información o de la imaginación. Leo Braudy en *El mundo en un marco (The world in a frame)*[32] considera la necesidad de *enmarcar* (*to frame*), de clasificar, de establecer categorías frente a una experiencia tan variada y abundante que confunde al espectador tanto como al estudioso. Entiende que lo que se ha dado en llamar *genre films* (westerns, musicales, policiales, de horror, de entretenimiento, de espionaje), por ejemplo, facilita, por medio de categorizaciones establecidas, la comprensión cinematográfica por el reconocimiento de ideas, de modelos que, precedentes, contribuyen a que el espectador pueda ajustar a sus conceptos cada experiencia particular. Prescinde de la materialidad del *frame*, sustituyéndola por un andamiaje genérico que distribuye las características de cada realización según una tipología que no siempre la abarca dado que, como ocurre con otras formas artísticas, el género facilita la interpretación pero, al mismo tiempo, esa facilidad con que un género dado acoge los films o las obras individuales, mitiga la maestría que los singulariza.

La índole metonímica del cine, señalada hace muchos años por Roman Jakobson, desarrollada por Iouri Lotman, una figura retórica reconocida por los cineastas rusos y que fuera decisiva en las concepciones de una tropología que gira a partir de las definiciones vertidas por esos estudiosos,

32 L. Braudy, *The world in a frame: What we see in films*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

induciría también a pensar que habrían analizado, con igual interés, la pantalla, una materialización perfectamente ilustrativa de la metonimia, para referirse no sólo a ese universo; sin embargo, esa denominación y el propio objeto estuvieron ausentes de sus desvelos escritos y de aquellos que continuaron ampliando esa feliz iniciación teórica. Por ejemplo, cuando Jacques Rancière reflexiona sobre el destino de las imágenes[33] y las coartadas de una *visibilidad* en jaque, tampoco encara el tema de la pantalla sesgándola en términos similares: "La fábula por medio de la que el cine dice su verdad retiene las historias que esas pantallas cuentan".[34] O cuando J.-L. Comolli titula su escrito "Máquinas de lo visible" ("Machines of the visible") se refiere a la cámara, al proyector, a instrumentos, aparatos, técnicas, pero no se refiere a un *dispositivo* mecánico o maquínico sino a un dispositivo de carácter económico e ideológico. Considera que *cámara* es una metonimia capaz de representar la totalidad de la tecnología cinematográfica, la parte visible de la tecnología, en la que incluye la filmación, a los técnicos, la iluminación, también la pantalla, pero no más.[35] Sin embargo, algunas veces se ha dicho "puesta en pantalla" –de la misma manera que se dice "puesta en escena"– y, si bien no se habla de "puesta en cámara", parece extrema e inexplicable la invisibilidad de la pantalla.

SOBRE LAS VICISITUDES DE LA VISIÓN Y DE LA HISTORIA QUE LAS PALABRAS IMAGINAN

En la nota de contratapa de *El arte del motor*,[36] el libro de Paul Virilio, se hace referencia a la declinación de la realidad de los hechos y la necesidad de promover "*l'écrit contre l'écran*", el escrito contra la pantalla, presentándolo como una suerte de primer manifiesto, una resistencia nueva, a pesar de que ya es frondoso y vetusto el expediente de esta contienda. El arte del motor pregona el advenimiento de un ciclo de la *apercepción*,[37] del que responsabiliza a las "máquinas de la visión", productoras de la *ceguera*, de una visión sin mirada, debido al progresivo enceguecimiento que padece

33 J. Rancière, *Le destin des images*, París, La fabrique, 2003.
34 J. Rancière, *La fable cinématographique*, París, Seuil, 2001, p. 13.
35 J.-L. Comolli, "Machines of the visible", en Cohen, Marshall y Mast, Gerald (comps.), *Film theory and criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 783.
36 P. Virilio, *L'art du moteur*, París, Galilée, 1993.
37 *Ibid.*, p. 92.

la última forma de la industrialización en tanto "visión sintética": "la industrialización de la no mirada" que, al extremar en explotación el acto de ver, exime al espectador de cumplirlo. En sus palabras: "poner sobre lo invisible (a ojo *desnudo) la máscara de lo visible*".

Partiendo de este planteo paradójico, Virilio vuelve sobre sus tópicos preferidos afirmando que estas máquinas convencen al observador y le hacen creer que existe lo que jamás existió: "creer en la nada, [...] no ver nada".[38] Así como se habló, en las últimas décadas del siglo pasado, de un pensamiento débil –desprovisto de fundamentos teóricos o más propenso a las eventualidades de la interpretación–, no se descartaría desde hace algún tiempo una debilidad perceptiva apta para distinguir las imágenes virtuales, su preponderancia sobre otras imágenes que no se "radican" en la pantalla.

Aunque no llegó a confirmar los desafueros de la expansión electrónica, Barthes se lamentaba de una profusión que entonces era bastante menor que la que se comprobó después: "Veo al hombre enfermo de Imágenes, enfermo de su imagen".[39] Una enfermedad, una ceguera, una pandemia de esta época, que bien o mal podría denominarse la *era de las pantallas*, como se identificó a otras culturas en función de los materiales que predominaron en sus respectivos tiempos.

¿Hasta qué punto esa desviación de la mirada, que determina la percepción contemporánea, permite ver o impide ver? A diferencia de la luz, que es "materia" visual por excelencia, que es un fenómeno físico y natural, aun lo que se ve expuesto en pantallas habilita la visión rigurosamente controlada de una parcialidad violenta, pasa por ser total y así sucede, aunque podría impedir o combatir *la impresión de totalidad*, el *totalitarismo* que fomenta y consolida. En parte, es la apreciación del común origen de *schermo* en italiano, de *écran* en francés, *screen* en inglés o de *Lichtschirm* en alemán, la que orienta esta digresión polémica. Del germánico *skirmjian* –proteger– la palabra *schermo* procede de *scherma*, "esgrima", que da el verbo *schermare,* "defenderse, reparar", de la misma manera que la voz germánica antecede al alemán *Schild*, escudo", *Lichtschirm*, "pantalla", que atenúa la luz, y aun en idiomas de distinta procedencia, se advierte una similar tendencia semántica a expresar protección.

Pronunciada en español, *pantalla* resulta una palabra llamativa; derivada del catalán, según la presunción de Joan Corominas,[40] sería una "variante

38 *Ibid.*, p. 94.
39 R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, *op. cit.,* p. 394.
40 Corominas y Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984.

de *ventalla*", "abanico" y, analizada por Leo Spitzer, se corrobora la misma dirección léxica. Así formulada, resuenan en *ventalla* aires de *pantalla* y de vientos, como en *ventana*, semejante al ingl. *wind* en *window*, o *windows*, un programa que, puesto en pantallas, abre al mundo las ventanas. Sin embargo, en otros idiomas ha predominado, sobre esa apertura de las ventanas, una clausura que, ambivalente, le da nombre (lat.: *fenestra*, ital.: *finestra*, fr.: *fenêtre*, al.: *Fenster*). Sacando partido del hueco lingüístico que entreabre su origen poco nítido, podemos conjeturar en *pan*- un prefijo griego que, además de referir la divinidad lúbrica y agreste, significa "todo"; pantallas ubicuas, están por todos lados, abarcan todo, muestran todo, una totalidad que oculta todo lo demás, si lo demás oculto pudiera tener lugar y fuera la totalidad su contraparte.

Si bien, en francés, la asociación totalitaria, por resbaladizas razones de oído, no vale para *écran,* Virilio reconoce el apogeo del prefijo *pan*-. Habla de una visión *pan-estética* del mundo, de una fisiología humana *pan-planetaria*.[41] No habla del pantelégrafo que, creado en el siglo XIX por el italiano Giovanni Caselli, se anticipa a las funciones del telégrafo, del telefax o de las comunicaciones de Internet.[42] Virilio no incluye *pantalla* en la serie porque la homofonía, que resonaría para los hispanohablantes, tampoco la advierten ni la orientan hacia una "etimología popular o poética". En cambio, como prefijo se integró en "panorama" y en tantas otras voces que hacen producir visualmente esa totalidad, una "omnividencia" o una "omnivisión", según recuerda Jacques Aumont, asociada al cine.[43] Similar al transitado *panóptico*, a esa construcción que permite vigilar a cada prisionero en su celda, verlo sin ser visto, controlar sus gestos, sus actos, sus sueños, o a los rasgos "de un Dios omnividente, que reúne en su mirada todas las miradas".[44] Opuesta, similar y simétrica a esas funciones de visión y vigilancia, la novela *Plan de evasión* de Adolfo Bioy Casares imagina las paredes de la prisión como enormes pantallas donde, ocultando la clausura total de la cárcel, se proyectan falsos panoramas que los reclusos no distinguen de su ilusión de libertad: ven lo que quieren ver, lo invisible, no ven que no hay nada que ver.

Fueron sólo algunos los afortunados que se enteraron de los torneos del *panajedrez* preconizados por Xul Solar, aunque su aspiración era dar par-

41 Virilio, *L'art du moteur*, *op. cit.,* p. 144.
42 C. H. Sánchez, "Historia de las comunicaciones y ciencia ficción", *Página/12*, Buenos Aires, 17 de mayo de 2008.
43 J. Aumont, *L'œil interminable*, París, Librairie Séguier, 1989, p. 46.
44 D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, París, Denoël, 2000, p. 194.

ticipación a todos en el pan-klub que devino su Museo, o en los panlibros que escribiría en la panlengua, esos inventos o intentos universalistas tan apreciados por Borges como por Bioy Casares. Aunque excéntricas, esas aspiraciones no son nuevas; hace siglos, caricaturizando la tesis de Leibniz, Voltaire proponía el candoroso optimismo de Pangloss que lo preconizaba sin llegar a desanimarse con la adversidad de sus peripecias.[45] En la actualidad, sin soslayar las concepciones universalistas que prodiga su globalización lírica, Alfons Knauth las ilustra y teoriza por medio de los aciertos panidiomáticos que descubren sus poéticas aventuras multilinguales.[46]

Además de exaltar el cruce de idiomas, no deja de intrigar que un prefijo, *pan-*, fragmento inicial de palabra, signifique en varias lenguas y también en francés, con productiva naturalidad, "todo" o "total" y, en la misma lengua, "pedazo", *morceau*.[47] ¿Habrá tenido presente Marcel Proust la significativa dualidad de este "todo-pedazo" cuando relata la agonía de Bergotte quien, precisamente, a punto de morir, descubre, deslumbrado, ese pedacito de pared de color amarillo que cifra toda la belleza del arte en un detalle de la pintura de Vermeer? *Un petit pan de mur jaune*, un pedacito de pared amarilla, reservado, casi inadvertido hasta entonces, ese fragmento de la *Vista de Delft* le revela, inesperada, la verdad artística que se empeñó en procurar en sus largos y vanos afanes de escritor. La revelación emana de un *pan* de luz –como si se dijera un *pan* de césped o un pan de azúcar– o como si el esplendor pudiera fragmentarse. Irradiante, la luz de la pintura flamenca irrumpe en la tela atravesando pedazo y totalidad, en francés, en una feliz simultaneidad. Proust o Bergotte insisten repitiendo más de diez veces "*un petit pan de mur jaune*", en un muy breve fragmento de *En busca del tiempo perdido*, como si machacaran una fórmula mágica, convencidos ambos, escritor narrador y escritor personaje, de la magia del descubrimiento.

Reconocer la pantalla, hacerla visible implica una disposición perceptiva y una disposición de signo contrario, un acto en el que se verifica un cambio práctico similar al cambio retórico: la pantalla suprime el entorno de la misma manera que la metonimia deroga partes del todo. Con luz o en la oscuridad, la visión se concentra en la imagen (cine, sueño, ilusión, ficción,

45 Voltaire, *Candide*, París, 1759.

46 A. Knauth, "Littérature universelle et plurilinguisme", en L. Block de Behar (ed.), *Comparative Literature. Issues & Methods/Littérature comparée. Questions et méthodes*, Montevideo, ICLA/AILC, 2000, pp. 15-36.

47 L. Block de Behar, "Traducción y silencio. Aproximaciones a una nueva querella de los universales", *Athanor*. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, nueva serie, Año XII, Nº 4, Roma, Meltemi editore, 2001, pp. 20-28.

fraude, mentira), contrayéndose a los límites de la pantalla; el resto (¿realidad?, ¿vigilia?) se omite o se escamotea (¿verdad?, ¿razón?), pero ni siquiera ese doble desplazamiento, esa comisión-omisión son irrebatibles.

De la misma manera que el marco de un cuadro raramente es advertido por el contemplador, es el marco no obstante el que presenta la imagen y organiza la percepción artística para que sea advertida como tal. El marco *emplaza* la obra, subraya su presencia, privilegiando esa imagen con respecto a otras imágenes contiguas o distinguiéndola de la superficie del muro en que, a la vez que lo suprime, se apoya. Al circunscribir la contemplación a las dimensiones del cuadro, define una *visibilidad estricta*, la visibilidad compulsiva que impone la visión y sus límites. Se ha hablado de la *loi du cadre*, una ley del marco que

> elabora la mirada a partir de la mecánica elemental de la pulsión de ver que concilia una oscura dependencia, una reversibilidad en el gesto de mostrar que no se distingue del gesto de ocultar, y establece una especie de dialéctica fantomática de la presencia y de la ausencia.[48]

Hace unos pocos años, en un libro de acertado título, *Remediation. Understanding new media*, que examina los contradictorios imperativos de lo que denominan sus autores "*immediacy*" e "*hypermediacy*", se habla de una doble lógica de la *remediación*:

> Nuestra cultura pretende tanto multiplicar sus medios como borrar todas las marcas de la mediación: idealmente, pretende borrar sus medios en el acto mismo de multiplicarlos.[49]

LA IMAGINACIÓN DEL MARCO

Salvo algunas experiencias estéticas muy restringidas y aisladas, un marco, *un cadre* en francés, no cuenta por sí mismo, no existe, porque nadie se detiene a verlo. No fueron raras las aventuras que experimentaron con la materialidad del marco adecuándolo al contorno de la figura que aparece

48 J.-L. Comolli y J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, París, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 18.

49 J. D. Bolder y R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 5.

en el cuadro: "Madí ha inventado el marco recortado e irregular, rompiendo para siempre con el Tabú del Cuadro".[50] Era en Buenos Aires, en 1946, cuando tenía lugar la tercera exposición Madista de pintura, escultura, música, dibujo, literatura, y el desafío consistía en traspasar los límites de la obra aboliendo sus bordes regulares, alterando su contorno, quebrando y recortando el marco, transgrediendo el espacio reservado a la pintura para inaugurar o invadir el espacio exterior.[51] Cabría introducir en la obra su desmesura, desfigurando la geometría convencional del cuadro, del cuadrado, o del rectángulo para regularizarlo según una normalidad arbitraria, y proclamar en manifiesto esa trasgresión. Unos años más tarde (al principio de la década de 1950) se registraron algunas iniciativas experimentales con la pantalla cinematográfica cuando, valiéndose de distintos procedimientos pero con objetivos semejantes, se intentó "la destrucción de la pantalla como forma tradicional", alterando la consistencia material, convencional y discreta del mentado objeto. Por ejemplo, la iniciativa de instalar una pantalla esférica o, cuando durante la proyección del film de Maurice Lemaître[52] *El film ya ha comenzado (Le film est déjà commencé*, 1951), los actores simularon dialogar con la pantalla, con el operador y los espectadores, con la intención de introducir elementos tridimensionales que formaran parte del espectáculo cinematográfico. En *Tambores del juicio primero (Tambours du jugement premier*, 1952), de François Dufrêne, se propone "sopprimere lo schermo dello scherzo", "interrompere l'immagine prima dell'immagine", "mettere in dubbio l'essenza stessa del cinema".[53]

EL CUADRO AL CUADRADO

Incesantes, las técnicas cambian y, a medida que alcanzan sus fines, los artefactos progresan y "discontinúan" los anteriores útiles que los prece-

50 G. Kosice, "Hacia Madí", Revista *Arte Madí Universal*, Nº 6, Buenos Aires, octubre de 1952.

51 Véase capítulo 10: "Visión y división de una misma mirada. Cuando la palabra se lee y se ve".

52 M. Lemaître fue un pionero de la experimentación cinematográfica. Inventó el "Syncinéma", un antecedente del *happening*, y fue uno de los fundadores de la escuela letrista de la pantalla.

53 S. Ricaldone, "Cinema letrista", en <http://www.quatorze.org/cinelet.html> (consultado el 2 de mayo de 2008): "suprimir la pantalla de la broma", "interrumpir la imagen anterior a la imagen", "poner en duda la esencia del cine".

dieron. Sin embargo, afianzada la figuración geométrica de la pantalla a una única forma, ya ni sorprende la perseverancia de su regularidad cuadrangular. Esta *era de pantallas,* de cine, de TV, de computadoras, de agendas, de celulares, conserva y confirma la tendencia a esa normalidad que la página, el cuadro tradicional, el libro, las fotografías, los cuadros de la película, los visores, los azulejos, los ladrillos, las habitaciones, la planta de la casa, la cama, las mesas llamadas redondas, las ventanas, los espejos, las tumbas, impusieron. Un diseño regular, rectangular recorta el paisaje o la figura según coordenadas básicas establecidas, pocas veces alteradas.

Si bien los vitrales en las iglesias y catedrales se ajustaron a los contornos de los huecos, a las fantasías y vuelos de lecturas y leyendas que se representaban en colores y figuras variadas, difícilmente conformes a la regularidad de las ventanas, fueron escasas las repercusiones de esas aperturas que privilegian la modulaciones de la imaginación sobre la convención. No sé si las variaciones plásticas y circulares de un Fritz Hundertwasser, por ejemplo, en la Viena de la segunda posguerra, pudieron contrarrestar o modificar –desde la perspectiva ecologista a la que adhiere– la fijación en los cuadrados y rectángulos sobrios que la Bauhaus multiplicó en la primera posguerra.

Unos cuantos años antes, en la misma carta de Zola que se citaba al comienzo, el autor protestaba contra la rigidez de las escuelas que respetan sus normas como

> ¡artículos de fe! Cada escuela tiene eso de monstruoso, que hace mentir a la naturaleza siguiendo ciertas reglas. Las reglas son instrumentos de mentira que se pasan de mano en mano, reproduciendo artificial y mezquinamente las imágenes falsas.

Dentro de esa estética que se proponía racionalizar por distintos medios las funciones de una arquitectura que no desconocía los principios del socialismo ni las abstracciones del constructivismo ruso o del cubismo que lo inspiró, ni la arbitrariedad de las reglas y sus intransigencias, las corrientes artísticas del siglo XX tendieron a abstraer la regularidad austera de una figura primaria y primordial para exponerla, arriesgarla o desafiar la tradición, confirmando una figura que, como las reglas, se aplica y repite. Los cuadrados negros o los cuadrados blancos sobre fondo blanco de Casimir Malevitch, despojados de la variación figurada y cromática, su místico tratamiento de formas geométricas elementales aunque inquietantes, son precursoras de las distintas manifestaciones, abstractas, minimalistas, de un siglo XX que no las desdeñó.

En los años sesenta, sobre todo en los Estados Unidos, esa concepción plástica se extendió hasta llegar a los extremos de la tela de manera que la regularidad llana y sencilla alcanzó a abarcar toda la trama del cuadro, o su mayor parte, como una pantalla gigantesca, espectacularmente cinematográfica o de cuya pequeñez la televisión hizo alarde nominal. Las propuestas de Robert Ryman, por ejemplo, expusieron la tela blanca y básica, trabajada de tal manera que sólo la agudeza perceptiva del contemplador distinguía diferencias en una homogeneidad arquetípica que pretende provocarlo por ausencia. Un gesto minimalista, muy posterior al suprematismo que lo inspira, sigue interrogando la nada, el vacío, o la puesta en cuadro de la carencia de una interrogante mayor, la mera y real materia a la espera de formas y de la fugaz referencia que las particulariza.

Hasta podría conjeturarse que esa tendencia a la abstracción responde a las artes de la "revelación" fotográfica y cinematográfica que recortan la realidad para clausurarla en un polígono articulado entre cuatro ángulos rectos que se presenta como un plano simple sólo para *reservar* las sorpresas vertiginosas de la analogía a quienes se detengan a observarlo.

Como las pantallas, las ventanas atraen; más aun, las pantallas se dejan atrapar por las ventanas o las ventanas por las pantallas. Christian Metz señalaba la necesidad de empezar a ordenar el caos en que se encontraba, a principios de la década de 1990, la reflexión sobre los avances técnicos y la indiferencia con que aún se pasaba por alto la profunda transformación que su expansión y afianzamiento producían:

> En un film, si los personajes observan los acontecimientos a través de una ventana, reproducen mi propia situación de espectador y me recuerdan, entonces, todo a la vez, la naturaleza de lo que ocurre –una sesión de cine, una visión en un rectángulo– y el rol que yo cumplo. Pero la construcción textual que me lo ha recordado es metafílmica, no deíctica; o, más bien, en este ejemplo, es metacinematográfica, *puesto que el rectángulo de la pantalla* (écranique) *es propio del cine como tal.*[54] (Las cursivas son mías.)

Por su parte, Gilles Deleuze había apuntado que son muchos los cuadros pertenecientes a construcciones diferentes, que se encuentran, se separan y concentran en un mismo cuadro:

54 Ch. Metz, "Les écrans seconds, ou le rectangle au carré", en *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, París, Klincksieck, 1991.

> Las puertas, las ventanas, las ventanillas, las mirillas, las ventanas del auto, los espejos son otros tantos marcos en el marco. [...] Y es por este encastramiento de marcos que las partes del conjunto o del sistema cerrado se separan, pero también conspiran y se reúnen.[55]

Es esa atracción de la ventana, la superposición de cuadros y la duplicación que confirma y cuestiona el procedimiento, una inclinación al borde del vacío, que da la sensación de vértigo a quien se tienta a sondear la profundidad y sucumbe en ese abismo cinematográfico conocido. Metz prosigue:

> El marco en el marco es una figura familiar en el cine. [...] El marco interior, el marco *segundo*, produce el efecto de poner en evidencia el primero, es decir el lugar de la enunciación, que es, entre otras, una "marca" frecuente y reconocible. [...] El marco interior obedece a un principio de redoblamiento –pantalla sobre pantalla–, a un principio *metadiscursivo* [...].

Desde la imagen electrónica, donde los cuadros se superponen en una *mise en abyme* de pantallas que se encuadran unas en otras, uniformando la variedad del mundo en la estricta regularidad de una misma configuración, como si no hubiera otra salida lineal que la del rectángulo. La imaginación se restringe o resigna al esquema tetradimensional, una medida tan frecuente que, según ilustran manuales y diccionarios, se explica, desde distintas perspectivas, según una fuerte tendencia a organizar la fantasía o la percepción en cuatro. El carácter estático y severo de la cuadratura ordena la preferencia ancestral afirmando lo *racional* e *intelectual*[56] que ajusta la variedad de la experiencia a cuatro lados, cuatro ángulos rectos, como cuatro son las estaciones, cuatro los puntos cardinales, y soplaran sólo a los cuatro todos los vientos, y fuera única la certeza de dos más dos, la cercanía de los cuatro pasos, la evanescente futilidad de cuatro días, los cuatro jinetes, los cuatro evangelios, ¿el tetragrámaton?

Esta vertiente del tema, entre esquemática y mística, requiere de disquisiciones, estéticas, antropológicas, entre otras, que pudieran aclarar el misterio de una multiplicación reiterada, demasiado extendida, de una devoción ortodoxa y duradera, de una credulidad acrítica tan frecuente como cualquier fascinación, tanto que no se explica. Aun cuando se opine desde el sentido

55 G. Deleuze, "Cadre, plan, cadrage et découpage", *L'image-mouvement*, París, Minuit, 1983, p. 26.

56 J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.

común, aun cuando las investigaciones lleguen a conclusiones disciplinarias –psicosociológicas y pedagógicas– lapidarias sólo se logra observar la sustitución de la pantalla de televisión por la pantalla de la computadora, la del celular o de sus variantes que, por razones también prácticas, se ha vuelto una suerte de prolongación orgánica, una nueva *prótesis* informática indispensable, obsesiva, progresivamente excluyente, apta para atender aspectos personales, sociales, intelectuales y profesionales de hoy. Nada más accesible y frecuente que las pantallas pero, al margen de las pantallas, nada.

Según las nociones formuladas por una geometría que, por básica, no deja de ser sagrada, la rectangularidad del cuadrado tiene relación con la unidad en tanto símbolo de la perfección divina, con su ínsita división en un dos que implica al Creador y la Creación unidos. No sería extraño que esa rectangularidad y *regularidad*, esa ventana que se abre hacia afuera y hacia adentro, reglas y rectas ajustadas, simple y elemental, la línea más corta, menos sinuosa, pretendiera llevar o llegar a la verdad. Desde una perspectiva literaria y freudiana declaradas, a propósito de la verdad de la historia, Rancière piensa en "la verdad por medio de la ventana", apuntando a esas estructuras donde se "enturbia la partición (*partage*) del interior y del exterior, del sueño y la realidad, del pasaje y del bloqueo",[57] sin desechar otras oposiciones ya que empieza afirmando: "Una ventana: la verdad entra". En efecto, la verdad, como la luz, entra por la ventana y, aunque no lo diga la realidad iluminada, queda repartida: adentro/afuera, toda/en parte, imaginada/vista o en esa *veduta* que las conjuga a ambas.

Si bien la unidad suele representarse por un círculo, es recurrente la tentación hacia la menos enigmática *rectangularidad del cuadrado*. Su perfecta y trazable simetría, la regularidad de líneas y ángulos rectos, la razón matemática que eleva al cuadrado cualquier número multiplicado por sí mismo, la abstracción de la cruz que abarca y abstrae la figura humana, el círculo en movimiento, la fijación rectangular que se detiene en una entidad regular que sosiega. El cruce de líneas, los ángulos rectos, la búsqueda de la proporción de los lados, configuran una superficie apaisada apta para cumplir funciones de utilidad así como otras, menos pragmáticas, en busca del recogimiento espiritual o la simbolización religiosa.

En el mismo ensayo que se citaba, Metz dedica un capítulo a la constante rectangulación al/del cuadrado y allí resume los aspectos más significativos de un planteo[58] que, sin prescindir del registro fidedigno y documental

57 J. Rancière, "La vérité par la fenêtre", en *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007.
58 Ch. Metz, "Les écrans seconds, ou le rectangle au carré", en *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, *op. cit.,* p. 71.

que el film presenta –aunque no se lo proponga–, habilita la magia que anima el milagro de la pantalla, donde cabe casi sin esfuerzo desde la crudeza de los accidentes mortales hasta las tenues ilusiones del ensueño:

> La pantalla, en el dispositivo, es un conducto extraño que dirige la recepción del film durante la proyección, como un estrecho desfiladero que dirigiría el acceso a una vasta llanura, o como el corredor brumoso que conduce al ensueño.

EL GENIO DE LA PANTALLA

Similares al lugar de las ventanas en la literatura y al juego de espacios que propicia, las pantallas en el cine o en el espectáculo configuran contradictoriamente el *lugar común* y el *lugar de la expectativa*: una espera que confunde la expectación y el espectáculo en una misma previsión. La mirada va y viene del interior al exterior, recorriendo también el sentido inverso, un vaivén, que los límites subrayan entre la figura detenida en la inercia del refugio y la fuga del pensamiento que se aleja en las difusas direcciones del ensueño. Al estudiar a Emma en *Mme Bovary*, Jean Rousset observa que:

> La ventana une la clausura y la apertura, el freno y el vuelo (fr. *l'entrave et l'envol*), una clausura en la habitación y la expansión de afuera, lo ilimitado en lo circunscrito; ausente donde se encuentra, presente donde no se encuentra, oscilando entre la compresión y la dilatación [...] el personaje flaubertiano está dispuesto a fijar su existencia sobre este punto limítrofe donde es posible huir y permanecer, apoyado sobre esta ventana que parece el sitio ideal de la *rêverie*, del ensueño.[59]

Pero las pantallas participan, replicando las contradicciones de la ventana y de sus discontinuas iluminaciones, en las inversiones del espejo, más próximas a la pesadilla que a las fugas de la ilusión, de las ambivalentes condiciones de ambos, las eventualidades de la vida cotidiana o las alucinaciones que la ahuyentan, en la ventana o en pantalla, la firme realidad o sus espectrales huellas.

59 J. Rousset, *Forme et signification* [1962], París, Jose Corti, 1976, p. 122.

Siniestras como los espejos, fijas como las ventanas, las pantallas muestran menos de lo que se prevé y revelan más de lo que se espera. Emir Rodríguez Monegal se inquietaba ante al misterio de esos objetos capaces de velar y revelar en la misma medida, como la escritura del crítico –o la escritura, simplemente– que oculta incluso aquello que muestra. Es el suyo el fragmento de un ensayo crítico donde, como las máscaras de Alfonso Reyes, anima los espejos y las imágenes que entablan un duelo a muerte, duales y distintas, leales y terribles:

> Como todo verdadero humanista, Reyes supo que el re-nacimiento de la cultura clásica es imposible. No vuelve a nacer lo muerto. Nace algo nuevo que tiene, con lo muerto, la íntima y paradójica relación que el espejo con la figura que refleja. La humildad del espejo, dicho sea de paso, es engañosa. Es cierto que refleja, pasivamente, todo lo que se le pone por delante. Pero hay sutiles venganzas en esa pasividad: el espejo refleja, sin duda, pero al mismo tiempo hace cosas terribles al objeto que se impone: primero, lo aplana, le roba la tercera dimensión y lo inserta, además, en un contexto de objetos también mutilados de su profundidad; en segundo lugar, ese espejo castrador, también invierte la figura que refleja: convierte en izquierda la derecha y, ay, la izquierda en derecha. Hay otra tercera operación terrible que casi no me atrevo a mencionar: como todo espejo tiene límites fijos y casi siempre está situado a cierta altura, recorta drásticamente la figura, la somete a un montaje que puede ser más violento que Atila o que el original conde Vlad, el Drácula de la verdadera historia transilvana –figuras sin pies o brazos, bustos que Jack the Ripper hubiera codiciado, cabezas cortadas, ¿qué sadismos no ejercen los espejos contra sus dóciles víctimas? El espejo es (ya se sabe) un crítico, el más temible de todos.[60]

Aunque distintas, las pantallas han heredado la modalidad monstruosa de las máscaras; semejantes a esos seres que están por existir, embriones o larvas de los que habla el crítico, el escritor, el Génesis; o esos seres que ya no son y son igualmente larvas, y encarnan el espíritu de los muertos o enmascaran la identidad y se ocultan, su apariencia agónica está al acecho. O anteriores o exteriores, aún no son o ya no son, exponen una ambigüedad que, como el axolotl del cuento de Cortázar, observado a través del cristal transparente, se transforma y se convierte en un observador que se

60 E. Rodríguez Monegal, *Vuelta*, Nº 67, México, junio de 1982, pp. 6-18.

refleja en el cristal que se opaca, a su vez, hasta volverse un espejo, y ya no se diferencia. Similar a las metamorfosis camaleónicas de *Zelig* (1982), de Woody Allen, ambos, la larva y el *sacrosanto* personaje, se identifican con quienes observan ("San Zelig" era el acertado título de Serge Daney). Mutaciones y metamorfosis de la mirada, de la reflexión y desaparición en el espejo, o los recovecos diáfanos de la transparencia. Desde el momento en que la especulación es *reflexión*, pensamiento y espejo, meditación y reflejo, esa identificación tal vez sea inevitable.

PLENITUD DE LA PANTALLA

De la misma manera que sobrevuela cierta superstición en la fe analógica depositada en los espejos, cada vez es más sobrecogedora esa indiferente credulidad que se confía en la fábula de la transparencia, una de las más peligrosas amenazas que se ciernen sobre esta civilización mediática. Hace varios años, J. L. Comolli, en *Arrêt sur histoire*, anunciaba un título entreviendo la ambigüedad del cine que, como la historia, cuando se "detiene" (*arrête*) en el episodio que cuenta, el cuento deviene "decreto" (*arrêt*). Esa ambigüedad del cine, en movimiento y detenido, es "El espejo de dos caras" que se extiende como propiedad inherente a las pantallas en general: "El cine no es transparente en eso que muestra, no más que los espejos" que tampoco aspiran a la transparencia:

> No hay nada de pasivo ni de inerte ni de neutro en mostrar y cualquiera sea la claridad del ser o de la situación en juego, semejante al secreto de los espejos, el cine se desvive en hacernos creer que refleja lo que es, cuando puede hacerlo mucho mejor (o mucho peor): el cine fabrica lo que será.[61]

Demasiado estremecedora, la fabricación no se diferencia de una profecía ni ésta de una condena.

61 J.-L. Comolli y J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, *op. cit.,* p. 11: "Pas plus que les miroirs, le cinéma n'est transparent à ce qu'il montre. Montrer n'a rien de passif, d'inerte, de neutre, et quelle que soit la clarté de l'être ou du moment représentés, l'action de montrer, elle reste opaque; [...] Parageant le secret des miroirs, le cinéma s'évertue à nous faire croire qu'il reflète ce qui est, alors qu'il fait bien mieux (ou bien pire): il fabrique ce que sera".

La realidad se oculta tras un bosque de pantallas y se pierde en la creciente "impresión de realidad" con que las máquinas prosperan. Cuando la confianza en la *objetividad maquínica* es doblemente tramposa porque escamotea los filtros y oculta el aparato; cuando se reducen *dos medios a uno*, con la fácil solución del más simple de los quebrados, llevando a un mismo plano, un plano plano que simplifica las complejidades de la percepción en una trivialidad sin vuelta, cuando las diferentes perspectivas se reúnen en un "mismo régimen cristalino",[62] en el que la cosa, la imagen y el pensamiento se acoplan y se confunden peligrosamente, avanza la regular y rígida uniformidad de la pantalla. En la actualidad las pantallas tienen que ver con todo; no hay aspecto de la experiencia o de la imaginación que se sustraiga a la voracidad de estas placas quietas: "La propia pantalla (*écran*) es la membrana cerebral donde se enfrentan en forma inmediata, directamente, el pasado y el futuro, el espacio interior y el exterior".[63] No cabe preguntarse si queda algo fuera.

Desde que Borges se arrogó el aborrecimiento de los espejos o la vidriosa precisión de la transparencia como efigie del misterio, la fragilidad de su materia y la fugacidad de sus lábiles figuras, algo de *monstruoso* se transfirió a las pantallas. Si es imposible sustraerse a esas aprensiones teratológicas que la *mostración* suscita, a mostrar (lat. *monstrare*) las deformaciones de su naturaleza híbrida, a la vista y al cuadrado, vale teorizar –que también implica *ver* ya que hay visión en *teoría*– o racionalizar sobre esa imposición que es impostura, una razón capaz de establecer la *división crítica* necesaria, sin la cual no habría abstracción, que es corte o separación, ni habría concepto que, al aceptarla, también segmenta y crea.

Desde hace tiempo se sabe que la familiaridad banaliza el conocimiento, que son los objetos domésticos, los obstáculos más cercanos, los más conocidos, paradójicamente, los que, por inadvertencia, se desvanecen a ojos vistas. Tanto para las meditaciones teóricas como para las quimeras de la invención, las incidencias de las pantallas, que muestran y ocultan, que ocultan aun mostrando, requieren los desvelos de esa crítica de la mediación que, para comenzar, se dio en llamar *la imaginación del conocimiento*, estrategias de pensar, a las que no son ajenos la fantasía ni el razonamiento, como no lo es el espectáculo a la especulación, ni la revisión de la visión y sus visiones.

62 La expresión es de Ch. Buci-Glucksman, "Drôle de pensée touchant Leibniz et le cinéma", *Trafic*, Nº 8, París, p. 71.

63 G. Deleuze, *Image-temps*, París, Minuit, 1985, p. 164.

Este libro se terminó de imprimir
en noviembre de 2009 en los talleres de
Pressur Corporation S.A., Colonia Suiza,
República Oriental del Uruguay.

